

**Act III**

Lord Chamberlain **Gary Avis**

Six Princesses **Helen Crawford, Melissa Hamilton, Hikaru Kobayashi,**

**Laura McCulloch, Sian Murphy, Samantha Raine**

Spanish Dance **Francesca Filpi, Vanessa Palmer, Kenta Kura,**

**Thomas Whitehead**

Czárdás **Kristen McNally, Bennet Gartside**

Neapolitan Dance **Laura Morera, Ricardo Cervera**

Mazurka **Tara-Brigitte Bhavnani, Olivia Cowley, Celisa Diuana,**

**Cindy Jourdain, Ernst Meisner, Erico Montes, Henry St Clair,**

**Johannes Stepanek**

**Act IV**

Two Swans **Helen Crawford, Francesca Filpi**

Swans, Cygnets, Peasants, Ladies-in-waiting, Cadets,

Servants, Pages, Dwarves **Artists of The Royal Ballet,**

**Students of The Royal Ballet School**

# **The Sleeping Beauty**

BALLET IN A PROLOGUE AND THREE ACTS

*Music* **Pyotr Il'yich Tchaikovsky**

*First performance* **Mariinsky Theatre, St Petersburg, 15 January 1890**

*First performance of this production* **Royal Opera House, 20 February 1946**

**Choreography**

**Additional choreography**

**Marius Petipa**

**Frederick Ashton,**

**Anthony Dowell and**

**Christopher Wheeldon**

**Monica Mason and**

**Christopher Newton *after***

**Ninette de Valois and**

**Nicholas Sergeyev**

**Oliver Messel**

**Peter Farmer**

**Mark Jonathan**

**Christopher Carr**

**Production**

**Original designs**

**Realization and additional designs**

**Lighting design**

**Staging**

**Orchestra of the Royal Opera House**

**Co-Concert Master**

**Sergey Levitin**

**Conductor**

**Valeriy Ovsyanikov**

**Cast**

Princess Aurora	Alina Cojocar
Prince Florimund	Federico Bonelli
Lilac Fairy	Marianela Nuñez
Carabosse	Genesia Rosato
Cattalabutte	Alastair Marriott
King Florestan XXIV	Christopher Saunders
His Queen	Elizabeth McGorian

**Prologue**

Fairy of the Crystal Fountain Isabel McMeekan  
Her Cavalier Ricardo Cervera  
Fairy of the Enchanted Garden Lauren Cuthbertson  
Her Cavalier Andrej Uspenski  
Fairy of the Woodland Glade Mara Galeazzi  
Her Cavalier Johannes Stepanek  
Fairy of the Song Bird Natasha Oughtred  
Her Cavalier José Martín  
Fairy of the Golden Vine Laura Morera  
Her Cavalier Ernst Meisner  
Lilac Fairy's Cavalier Valeri Hristov

**Act I**

The French Prince Gary Avis · The Spanish Prince Edward Watson  
The Indian Prince Valeri Hristov · The Russian Prince David Makhateli  
Princess Aurora's Friends Gemma Bond, Helen Crawford,  
Victoria Hewitt, Hikaru Kobayashi, Iohna Loots, Natasha Oughtred,  
Samantha Raine, Gemma Sykes

**Act II**

The Countess Isabel McMeekan · Gallison Jonathan Howells

**Act III**

Florestan Valeri Hristov · His Sisters Laura Morera, Deirdre Chapman  
Puss-in-Boots Ricardo Cervera · The White Cat Natasha Oughtred  
Princess Florine Sarah Lamb · The Bluebird Yohei Sasaki  
Red Riding Hood Iohna Loots · The Wolf David Pickering  
Grand pas de deux Alina Cojocar, Federico Bonelli

Attendants, Garland Dancers, Hunt Attendants, Nymphs, Courtiers,  
Heralds, Fairytale Characters, Pages Artists of The Royal Ballet,  
Students of The Royal Ballet School

# The Nutcracker

BALLET IN TWO ACTS

*Music* Pyotr Il'yich Tchaikovsky

*First performance* Mariinsky Theatre, St Petersburg, 18 December 1892

*First performance of this production* Royal Opera House,  
20 December 1984

Choreography  
Original scenario

Peter Wright *after* Lev Ivanov  
Marius Petipa *after* E.T.A.  
Hoffmann's *Nussknacker*  
*und Mausekönig*

Production and scenario

Peter Wright  
Julia Trevelyan Oman

Designs

Mark Henderson

Lighting design

Christopher Carr

Staging

Production Consultant

Roland John Wiley

The London Oratory Junior Choir

Director

Charles Cole

Orchestra of the Royal Opera House

Concert Master

Peter Manning

Conductor

Koen Kessels

Cast

The Sugar Plum Fairy

Miyako Yoshida

The Prince

Steven McRae

Herr Drosselmeyer

Gary Avis

Clara, his god-daughter

Iohna Loots

Hans-Peter/The Nutcracker, his nephew

Ricardo Cervera

Act I

Drosselmeyer's Assistant Jonathan Howells

Maiden Aunts Caroline Jennings, Susan Nye

Housekeeper Romayne Grigorova

Dr Stahlbaum, Clara's father Christopher Saunders

Mrs Stahlbaum, Clara's mother Elizabeth McGorian

Fritz, Clara's brother Thomas Bedford

Clara's Partner Paul Kay

Grandmother Vanessa Fenton

Grandfather Alastair Marriott

Dancing Mistress Genesis Rosato

Captain David Pickering

**Dolls:**

Harlequin **Brian Maloney**  
Columbine **Bethany Keating**  
Soldier **Kenta Kura**  
Vivandière **Helen Crawford**

St Nicholas **Kevin Emerton**  
Mouse King **David Pickering**

**Act II**

Spanish Dance **Kristen McNally, Jonathan Howells, Sian Murphy,**  
**Erico Montes, Cindy Jourdain, Thomas Whitehead**  
Arabian Dance **Laura McCulloch, Ryoichi Hirano,**  
**Fernando Montaña, Johannes Stepanek**

Chinese Dance **Liam Scarlett, Andrej Uspenski,**  
**Jonathan Watkins, James Wilkie**

Russian Dance **Paul Kay, Michael Stojko**

Dance of the Mirlitons **Elizabeth Harrod, Bethany Keating,**  
**Emma Maguire, Akane Takada**

**Waltz of the Flowers:**

Rose Fairy **Laura Morera**

Her Escorts **Kenta Kura, Ernst Meisner, Sergei Polunin, Brian Maloney**

Leading Flowers **Yuhui Choe, Helen Crawford, Hikaru Kobayashi,**  
**Samantha Raine**

Aunts, Uncles, Parents, Maids, Manservants, Revellers,

Devils, Snowflakes **Artists of The Royal Ballet**

Children, Toy Soldiers, Mice, Gingerbreads, Rabbit Drummer,

Pages, Sentry, Angels **Students of The Royal Ballet School**





## *Swan Lake* from the Bolshoi to the Royal Opera House

Tchaikovsky wrote *Swan Lake* in 1875. Rehearsals began a year later and the first performance was at the Bolshoi Theatre, Moscow, on 4 March 1877. The choreographer was the company's Ballet Master, Wenzel Reisinger, and the leading female role, Odette, was danced by Pelagia Karpakova. Five years later, the choreography was revised by the new Ballet Master, Joseph Hansen. *Swan Lake* received 41 performances during the six years it was part of the company's repertory and was dropped only when a reorganization of the Imperial theatres led to the Moscow ballet company's budgets being drastically cut.

Consequently, Tchaikovsky's two other great ballets were given their first performances at the Mariinsky Theatre in St Petersburg. The first of these was *The Sleeping Beauty* in 1890, a collaboration with the choreographer Marius Petipa. The success of this led to the commission of *The Nutcracker*, which was first performed in 1892 but which, since Petipa was unwell, was choreographed by his assistant, Lev Ivanov. Although a production of *Swan Lake* at the Mariinsky Theatre was apparently being considered before Tchaikovsky died in the autumn of 1893, it was not until the following year that it made its first appearance on the Mariinsky stage, when Act II was presented at a memorial performance. Ivanov was the choreographer and the Italian ballerina Pierina Legnani danced Odette.

Petipa and Ivanov then set to work on a full-length production of *Swan Lake*. The conductor, Riccardo Drigo, made some revisions to the score at Petipa's request. Petipa created the choreography for Acts I and III and Ivanov – who had already choreographed Act II – created Act IV and two of the national dances in Act III (the Neapolitan Dance and the Czárdás).

The current Royal Ballet production, by Anthony Dowell, reinstates parts of the choreography from the 1895 Petipa-Ivanov production that are rarely performed, including the entry of a group of children with Odette in Act II. The choreography for this and the other restorations is based on surviving choreographic notations made in St Petersburg before the 1917 revolutions.

Two scenes from *Swan Lake* were given at the Hippodrome music hall in London on 16 May 1910 by a company of Russian dancers including Olga Preobrazhenskaya and Georges Kyakscht. The choreography seems to have been a mixture of the Petipa-Ivanov version from St Petersburg (the basis of Dowell's production) and Alexander Gorsky's version for the Bolshoi in Moscow, with other additions.

The following year *Swan Lake* came to the Royal Opera House, Covent Garden, in a condensed version (again based on Petipa-Ivanov but with

variations), given by Serge Diaghilev's company with Mathilde Kschessinska dancing Odette/Odile. This version was also given on the company's visit in summer 1912, with Tamara Karsavina leading the cast. In later visits to London by Diaghilev's companies the second act only was performed, and as part of a programme in October 1932, Alicia Markova and Anton Dolin staged Act II for the Vic-Wells Ballet at Sadler's Wells, also dancing the lead roles themselves. The first British production of the complete ballet followed two years later with its premiere on 20 November 1934. With staging by Nicholas Sergeyev and designs by Hugh Stevenson, Markova again danced Odette/Odile, but this time she was partnered by Robert Helpmann as Prince Siegfried.

Nine years later the Company presented a new production, with designs by Leslie Hurry, which were revised for Ninette de Valois' production in 1952 with Beryl Grey and John Field dancing. On 12 December 1963 Robert Helpmann staged a further new production with designs by Carl Toms and additional choreography by Frederick Ashton (which included the complete last act). The cast was led by Margot Fonteyn (who had first danced the role in Sergeyev's production in 1937) and David Blair. The previous version, with Hurry's designs, was revived for The Royal Ballet's touring company in 1965, with Nadia Nerina and Attilio Labis dancing. This version came back into The Royal Ballet's repertory in 1971, with Antoinette Sibley and Anthony Dowell. On 5 December 1979 a new production by Norman Morrice was presented, again using designs by Hurry, but restoring Ashton's choreography for Act IV and with Lesley Collier and David Wall in the lead roles.

In 1981 Peter Wright and Galina Samsova staged a new production for Sadler's Wells Royal Ballet, with a cast including Samsova and David Ashmole. With designs by Philip Prowse, the production included some new choreography by Wright and also drew on Gorsky's version of the ballet as performed in Kiev.

Finally, the first performance of this production was at a Royal Gala in aid of the Benesh Institute of Choreology at the Royal Opera House on 12 March 1987, with Cynthia Harvey as Odette/Odile and Jonathan Cope as Siegfried. It quickly became a favourite of The Royal Ballet's repertory and is one of their most frequently revived ballets: this recording was made from the 932nd and 936th performances of *Swan Lake* at the Royal Opera House.

## Synopsis

### ACT I

Outside the palace grounds, peasants are making final preparations to celebrate Prince Siegfried's coming of age. His tutor arrives to see that all is in

order, followed by Benno (Siegfried's close comrade), cadets and ladies of the court. Siegfried, after receiving flowers from the peasants, offers ribbons to the girls and drink to the men. Three dancers arrive to perform a *pas de trois* as an entertainment for all.

While strolling in the grounds, Siegfried's mother learns of the unofficial party from one of her ladies-in-waiting. As she approaches, hurried attempts are made to conceal evidence of drinking, but she knows full well Siegfried's love of the carefree life. She tells him he must marry and must choose a bride from eligible girls who will attend a ball the following evening. The tutor and Benno try to cheer Siegfried's anxious and pensive mood, and convince him at last to resume the festivities.

The tutor, now drunk, insists on dancing with two young daughters of the ladies-in-waiting. Eventually, after falling to the ground, he is persuaded to return to the palace with Siegfried.

In the evening sky Benno sees a flock of swans, so Siegfried and the cadets decide to finish the day's festivities with a hunt. They seize crossbows from the guards and set out after the swans.

## ACT II

Benno and the cadets stop their journey in a clearing by the lakeside ruins of a chapel. Here an evil spirit lurks in the form of an owl. The cadets move on to look for Siegfried, who arrives at the moment a flock of swans flies in to settle in the ruins; he hides as one of the swans transforms into a beautiful maiden, the Swan Queen Odette. Frightened, she tells him that she and her companions are victims of the evil spirit, who has cast a spell over them, making them swans by day. Only at night by the enchanted lake, a lake of tears shed by Odette's mother, can they return to human form. The spell can be broken only if one who has never loved before swears to love Odette for ever. The evil spirit appears but Odette prevents Siegfried from shooting him – if he dies the spell can never be broken.

The swan maidens appear from the ruins and surround Benno. He calls on his colleagues to fire, but Siegfried arrives in time to stop them. Odette begs that the swan maidens should not be harmed; the cadets retire, leaving Siegfried alone with Odette and the maidens.

Odette and Siegfried express their love for each other. As dawn approaches he tries to hold on to her, but the power of the spell draws her and the maidens back to the ruins to become swans again.

## ACT III

Guests arrive in masks for a costume ball. Siegfried and Benno, hidden by masks, mix with them. The Princess enters and commands Siegfried to dance with six young princesses who have come to the ball and to choose one of

them for his bride. He tells her that he does not love any of them and refuses to choose.

A fanfare announces the arrival of Von Rothbart, the evil spirit now in human form, his daughter Odile, who by magic resembles Odette, and an entourage. Siegfried cannot believe that Odette has appeared at the ball and asks Von Rothbart who she is. He tells him that she is his daughter and, before Siegfried can approach her, starts an entertainment of national dances.

Siegfried and Odile then dance, and Odette, appearing as a vision, tries in vain to warn Siegfried that he is being deceived. Captivated by the beauty of the new guest and sensing nothing wrong, Siegfried chooses Odile for his bride. Von Rothbart triumphantly takes his daughter's hand and gives it to Siegfried, who in the presence of everyone promises a vow of marriage and eternal love. Von Rothbart reveals the vision of Odette, and Siegfried realizes his error. Grief-stricken, he returns to the lake.

#### ACT IV

By the lake, the swans are looking for Odette and await her return. She appears, distraught, and tells them of Siegfried's betrayal. They try to console her, but she is resigned to death. To be free from the evil power she must perish in the waves of the lake. Siegfried's desperate search through the storm ends at the lakeside. Odette forgives him and they reaffirm their love. Von Rothbart appears and declares that Siegfried must fulfil his vow to marry Odile. If he does, Odette will become a swan for ever with the coming of dawn. Siegfried resolves instead to die with her, which will destroy Von Rothbart. The lovers run to the cliff and throw themselves into the lake below to be united in death.

**Anthony Dowell**

## A Cinderella Story for a Sleeping Princess

Ugly ducklings become swans, and Cinderellas, beautiful princesses. Yet fairytale transformations are more than plot engines for many famous ballets. A number of today's repertory staples attained their classic status only years or decades after unpromising premieres. And the shift in audience reception of these works may be every bit as dramatic as the stories the works tell. In the case of *Swan Lake*, Pyotr Il'yich Tchaikovsky's first ballet, the avian analogy is especially apt: the ballet's first, famous failure in Moscow hardly boded well for the future of what has since become ballet's greatest warhorse.



Yet *Swan Lake*'s transformation was accomplished by fundamental changes to the work itself over the course of nearly two decades. The story of *Sleeping Beauty*'s rapid rise in the repertory (and in the esteem of ballet enthusiasts) reads quite differently: in the case of this second Tchaikovsky ballet, it was the audience that changed, not the ballet.

Accounts of *Sleeping Beauty*'s splendid St Petersburg premiere in 1890 rarely dwell on the difficulties the ballet originally faced or the fact that the contribution least appreciated at the time happened to be its most enduring. Set and costume designs come and go, and steps remains all too vulnerable to change, but the composer's 1890 score remains at the heart of the ballet we call *Sleeping Beauty*. And it was Tchaikovsky's contribution that the audiences of 1890 appreciated least. One reviewer reported that the ballet's first audiences 'called [the ballet] either a symphony or a melancholy'. Obviously, neither designation suited 'proper' ballet music at the end of the 19th century.

The ballet's libretto fared no better. Dance goers weaned on melodramas and rescue plots judged the ballet, based on Charles Perrault's fairytale, juvenile at best, and at worst, insidiously foreign. The designs for the ballet, by Imperial Theatre Director Ivan Vsevolozhsky (aesthete, Francophile, former diplomat and closet visual artist) were thought too luxurious: 'silk, velvet, plush, gold and silver embroideries, wonderful brocades, fur, feathers and flowers, armour and metallic ornaments...'. Here, critical indignation had some basis in fact, however. The ballet famously consumed a quarter of the annual production budget of the theatre.

Perhaps inevitably, given the disdain heaped on *Sleeping Beauty* at its premiere, the ballet became something of a *cause célèbre* for a younger generation of Petersburg ballet enthusiasts, including such future Russian ballet luminaries as Igor Stravinsky, Alexandre Benois, George Balanchine and Anna Pavlova. In the ballet's rich orchestral textures, sumptuous production and subtly allegorical libretto, they sensed a Gesamtkunstwerk, or 'total' artwork, to rival any of Wagner's creations. Those very qualities that seemed pretentious or trifling to an audience weaned on *Bayadères* and *Don Quixotes* appealed to a generation of budding modernists precisely for the fulsome harmony of its parts.

*Sleeping Beauty* became the most performed ballet in the early Soviet repertory, despite its blithe endorsement of monarchical succession. One attempt was made to rewrite the ballet to depict the first uprising of the proletariat, but the revision never reached the stage. The early Bolshevik cultural authorities wanted ballets on revolutionary themes, but they wanted quality music for the ballet even more, and *Sleeping Beauty* was singled out as one of the few 'musically admissible' ballets from the Tsarist repertory.

Soviet veneration of Tchaikovsky, as a master of both symphonic and

theatrical musical genres, and a cool attitude toward Petipa throughout much of the Soviet era, did lead to some generous revisions of the history surrounding the creation of the ballet, however. *Third Youth, Marius Petipa in Petersburg*, a Lenfilm feature film from 1965, portrays the first meeting of the composer and choreographer as a very long stroll through increasingly authentic Russian settings (The Summer Gardens to a birch forest), where visions of sugarplums and toy soldiers portend the fruits of the men's future collaboration. (The film's fades suggest an endless meeting as it moves through time and space, thus modelling the fictional Petipa/Tchaikovsky meeting on an actual one that transformed Russian theatre at the turn of the century: the famed 17-hour encounter between Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko, when the two met to discuss the founding of the Moscow Art Theatre.)

In the Petipa film, this transformative sequence persuades the choreographer and composer to collaborate on *Sleeping Beauty*, even though the film's Petipa feels he can no longer create, and the Tchaikovsky character still smarts from the first Moscow failure of his *Swan Lake*. More to the point, Petipa's recent marriage to a Russian dancer and his meeting with Tchaikovsky transform the Frenchman into an authentically Russian choreographer – in the logic of the film – now capable of creating authentically Russian masterpieces. By extension, the status of ballet is raised to something approaching the veneration accorded to symphonic music in the Soviet Union.

As Roland John Wiley makes clear in *Tchaikovsky's Ballets* (Oxford, 1985), accounts of the 'collaboration' between Petipa and Tchaikovsky in the creation of *Sleeping Beauty* have long been exaggerated. In the original plans that Petipa supplied to Tchaikovsky, the choreographer indicated the structure and order of the ballet, with basic (and sometimes self-evident) parameters: fanfares should be 'grandiose', the Lilac Fairy's music 'tender' and Carabosse's 'diabolically sarcastic' (pp.354–5). Petipa indicated some metres and tempos, but rarely spelled out the length of the requested numbers. Hardly a model for the type of artistic collaboration esteemed in the 20th century, the Petipa-Tchaikovsky partnership occurred at some remove. Tchaikovsky sketched the ballet's third act while giving concerts in Europe, for example. Some numbers were written as the composer crossed the Mediterranean and others during a stay in Tbilisi, Georgia. Consultations with the choreographer occurred later, in Petipa's drawing room, where Tchaikovsky played drafts of his composition for the choreographer and his family (pp.111–12).

Petersburg aesthete and Diaghilev collaborator Alexandre Benois lamented that the original Petersburg production of *Sleeping Beauty* 'fell apart' sometime in its second decade. Given the enormous success of the Diaghilev ballet in Europe at the time, it's no surprise that the focus of the next generation of *Sleeping Beauty* productions of the ballet would be mostly

decorative. Konstantin Korovin's designs for the ballet's 1914 revival in St Petersburg disappointed Benois and many others. Reflecting the tastes of Diaghilev's World of Art group of artists (to which both Korovin and Benois belonged), Korovin set the ballet in the 18th century, thus collapsing the ballet's suggestion of travel across 100 years, so vital to the ballet and the fairytale that inspired it. The faded colours of the costumes lent the new production an air of decadence; their mottled effect was said to disturb the ballet's choreographic patterns.

The ultimate triumph of decoration in the history of *Sleeping Beauty* stagings was surely Diaghilev's *Sleeping Princess* production for London in 1921, however. Léon Bakst, another World of Art/Ballets Russes veteran, created grandiloquent backdrops in the late-Baroque style of the Bibienas, an Italian family of architects and theatre designers active across Europe in the 18th century. And in the spirit of the innovative, collaborative efforts for which the Ballets Russes became known, Diaghilev invited Stravinsky to reorchestrate some of the ballet's numbers and Bronislava Nijinska to add new choreography. Diaghilev's *Sleeping Princess* enjoyed an astonishing 105 consecutive performances, though not nearly enough to repay the advance Diaghilev lavished on sets and costumes. Whatever the artistic merits of the Diaghilev *Sleeping Princess*, the economic consequences were dire: the company was temporarily shut down and prevented from performing in England for nearly three years.

Meanwhile, in Petrograd, preservation, rather than innovation, became the watchword of revivals of works from the pre-Revolutionary era. And no wonder. By the time Fyodor Lopukhov staged his 1922 revival of the ballet, revolutions, a civil war and emigration had reduced the size of the company by a third to 119 dancers (some 150 dancers were needed to mount Petipa's original 1890 production). The conspicuous lack of dancers at all ranks – especially lacking were male and female leads – necessitated significant changes to choreography for both principal dancers and ensembles, despite Lopukhov's best hopes of preserving and restoring the Petipa original.

The Mariinsky (Kirov) Ballet's post-Soviet attempt to return *Sleeping Beauty* to its original form in 1999 used Vsevolozhsky's designs, choreographic notations recorded in Petipa's lifetime and Tchaikovsky's score, as performed in the 1890s. The reactions of critics and audiences alike confirmed the ballet's status as a swan of the present-day ballet repertory. Those elements of the production that bewildered *Sleeping Beauty*'s first critics (the symphonic music, the timeless fairytale, the luxurious decorations) blended far more harmoniously to the minds – as well as the eyes and ears – of audience members at the turn of the 21st century.

**Tim Scholl**



## Synopsis

### PROLOGUE: The Christening

King Florestan XXIV and his Queen have invited all the fairies to be godmothers at the christening of their daughter, Princess Aurora. They arrive with presents for the baby but the proceedings are interrupted by the arrival of Carabosse, the Wicked Fairy. In her anger at not being invited she gives Aurora a spindle, saying that one day the Princess will prick her finger on it and die. The Lilac Fairy, who has yet to bestow her gift, promises that Aurora will not die but fall into a deep sleep, from which she will be woken by a prince's kiss.

### ACT I: The Spell

It is Princess Aurora's 16th birthday and four princes come to vie for her hand in marriage. Three women are discovered by Cattelabutte to have knitting needles. He is horrified as all needles and pins have been banned, and King Florestan, in a fury, decrees that the women must die. The Queen pleads for mercy as it is her daughter's birthday, so the King relents.

As Aurora dances she is interrupted by an old woman who gives her a spindle. Curious, she plays with it and, pricking her finger, falls in a dead faint. The old woman throws back her cloak to reveal herself as Carabosse and after reminding everyone of her spell, vanishes. The Lilac Fairy appears to fulfil her promise. She casts a spell of sleep over everyone and causes a thick forest to grow over the palace.

### ACT II: The Vision

One hundred years later, Prince Florimund is hunting in the forest with members of his court. A stag is sighted and the company pursue it, leaving the young Prince behind to dream pensively of an ideal love. The Lilac Fairy appears and shows him a vision of Princess Aurora. Florimund implores her to take him to where she sleeps. Outside the palace gates they are met by Carabosse, whom the Lilac Fairy repels. At last Prince Florimund awakens Princess Aurora with a kiss – the spell is broken and Carabosse is finally vanquished.

### ACT III: The Wedding

Fairytale characters come to the wedding of Prince Florimund and Princess Aurora. They all join in the celebrations and the Lilac Fairy blesses the marriage.

## *The Nutcracker* then and now

It seems hardly credible that *The Nutcracker*, a staple of the ballet repertory today, was the product of a troubled collaboration, roundly condemned by critics and infrequently performed at the time it was first mounted in 1892. Having agreed to compose the ballet out of gratitude to the Director of Imperial Theatres, Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky, and on the basis of the great success enjoyed by *The Sleeping Beauty* a year earlier, Tchaikovsky was unhappy with the scenario of *The Nutcracker* when he finally saw it. The esteemed choreographer Marius Petipa, who drafted instructions and a detailed plan of dances and mimed scenes of the new ballet for the composer, fell ill soon after rehearsals began, leaving much of the actual composition of the choreography to Lev Ivanov, the second ballet master.

The meagre roster of early performances is striking to us now in the light of what the work has become. In the third season of its existence (after an initial run of 14 performances), the ballet was not given at all; this was followed by a three-year period without performances between 1897 and 1900, and *The Nutcracker* was never produced at the Bolshoi Theatre in Moscow before the October Revolution, the first performance there coming in 1919, almost 27 years after the premiere. Even its seasonal topicality was disregarded, for it was scheduled throughout the theatre year from September to May, with rarely more than one showing in December.

What, then, was the problem with *The Nutcracker*? Judging from the critical response, it was not its innovation but the fact that conventional devices were carried too far. In an age when audiences accepted extraordinary liberties of logic and motivation in stories used for ballet, the scenario of *The Nutcracker* was found wanting. 'The authors of ballet librettos never weary the intellect of the lovers of choreography,' wrote one critic, 'but in *The Nutcracker* the author of the libretto, balletmaster Mr. Petipa, in the extreme took advantage of his right as regards simplicity and non-complexity of subject matter. In *The Nutcracker* there is no subject whatever.' This criticism, though encountered elsewhere in early reviews, is not wholly accurate. In fact, there was no connection between the Christmas party in the first act and the Land of Sweets in the second that would make both acts part of the same ballet. In the printed libretto of 1892 the fantastic events were unexplained and the story, as a result, was divided into largely unrelated halves.

If imperial period audiences tolerated some relaxation of dramatic propriety in their ballet stories, luxurious staging was essential. 'In this respect,' the same critic continued, 'the direction of the Petersburg theatres ... long since set the tone and prescribed the rules for all Europe. Even Paris and London bow before Petersburg ... Beauty, magnificence and taste, not stopping at any venture and expense, brilliantly rival one another.' But here,

too, the producers of *The Nutcracker* exceeded the norm. Tchaikovsky was overwhelmed by the staging and wrote to his brother Anatole the day after the first performance that ‘the production of both [*The Nutcracker* and its companion-piece, the opera *Iolanta*] was magnificent, the ballet even too magnificent. The eyes weary from this luxury.’ Vladimir Telyakovsky, who was to become Director of Imperial Theatres in 1901, recalled that the production was unimaginable in its bad taste, some of the artists representing confections in the second act being ‘dressed like fancy brioches from Fillipov’s pâtisserie’, a famous Petersburg establishment.

Assessments of *The Nutcracker*, based on these and other complaints, were thus unflattering or worse. Ennui was among the gentler verdicts: ‘They say that at the first performance only the balletomanes were bored; on this occasion [the second performance] ... *The Nutcracker* provided nothing other than boredom to the public, and many left the theatre before the end of the performance.’ Elsewhere we read: ‘For dancers there is rather little in it, for art absolutely nothing, and for the artistic destiny of our ballet – one more step downward.’ Wrote a third critic: ‘The production of such ballets as *The Nutcracker* can quickly and easily lead the ballet troupe to its downfall.’ Through the scorn another defect comes to light, which audiences of the present day consider a virtue: the ballet was for children. ‘All this children’s ballet is made in the manner of a child,’ wrote a critic known as Old Balletomane, ‘the programme is pure child’s prattle! In vain do they suppose that one may substitute luxuriance of production for lack of imagination and thought in this programme.’ Twenty years later Serge Diaghilev, defending his company’s repertory in *The Times*, shrugged off *The Nutcracker* as no more than a ballet performed by a hundred children.

The modern producer who would take inspiration from the first *Nutcracker* is left all the same with much that is worthy of revival. The lavish staging of magical effects, such as the miraculous growth of the Christmas tree, the spectacular tableau in the second act, ‘The Kingdom of the Sweets’ (such ‘kingdom’ scenes were especially beloved of Petipa), and the participation of children in the dances and the battle scene are all components of the first *Nutcracker* which drew on well-established traditions of the late imperial ballet.

The choreography of the Waltz of the Snowflakes is a special feature of the first production which his contemporaries ranked as one of Lev Ivanov’s great creations. But Ivanov’s steps and patterns for this dance have been lost passing from one staging to the next. They have been reconstructed for The Royal Ballet from choreographic notations of *The Nutcracker* made in St Petersburg before World War I, and now in the Harvard Theatre Collection. As a result, we see again Ivanov’s danced allegory of a snowstorm, ‘the hachures and patterns of snow crystals, the monograms and arabesques of the plastique of frost [gathered] into one well-proportioned, artistically finished vision’ – as it

was described by a balletomane who recalled the original.

Recent considerations of *The Nutcracker*, especially since the end of the Soviet era, have raised new possibilities about the meaning of the work. These tend to attribute Tchaikovsky's reservations about composing the music of 'Confiturembourg' to some passing irritation, while allowing that the imagery and design of the work, with its patent disjunctions, were intended. One possibility, from the composer's perspective, was his love of Dickens, whose vivid setting of *A Christmas Tree* veers much closer to that of *The Nutcracker* than anything in E.T.A. Hoffmann's *The Nutcracker and the Mouse King*, the libretto's ostensible source. In one passage Dickens's narrator – like Clara, the only person in the house awake – describes the Christmas tree of his childhood, surrounded by toys, including 'a demoniacal Counsellor in a black gown', dolls, drummers and a regiment of soldiers in a box. For a moment, 'the very tree itself changes, and becomes a beanstalk – the marvellous beanstalk up which Jack climbed to the Giant's house!' and presently 'all common things become uncommon and enchanted.'

These shadings may have aligned with images Tchaikovsky liked, but the principal disjunction of the libretto – between the everyday world and Confiturembourg – was taken from Hoffmann, without Hoffmann's return to reality at the end. Clara simply wakes up from her dream, resolving the fantasy of the story, a device adopted by many modern producers of the ballet. And yet the problem of incoherence, so stridently critiqued in early reviews, raises a reasonable question: would a theatre director as erudite as Vsevolozhsky, a balletmaster as experienced as Petipa, and a composer as astute as Tchaikovsky, allow such a lapse in narrative, a beginning and a middle without an ending? The balletomanes' complaint, that *The Nutcracker* overreached conventions of ballet lax enough to permit such liberties, seems dismissive and unsatisfactory, given the stature of the collaborators.

Could flaws so obvious be pointing to a new type of drama? Folklorists remind us that the motifs of the growing Christmas tree and the winter forest, missing in Hoffmann, echo ancient representations of the underworld, regular world, and heavenly realm as joined by a tree, whereas winter symbolizes not just a demise before rebirth but also, joined with the forest (as in No.8 of Tchaikovsky's score), a path to another world, possibly the realm of the dead. We do not know if the collaborators on *The Nutcracker* wished to express such themes, but the possibility that they were motivated by something other than carelessness casts them in a more complimentary light than shed by early reception. The importance of Tchaikovsky to such a scheme would be central, in that his theatre works, beginning with *The Oprichnik*, passing through *Eugene Onegin* and ending with *The Sleeping Beauty*, *The Queen of Spades* and *Iolanta* (the last a companion work to *The Nutcracker*), all display symbolic or novel approaches to drama that elicited

criticism when they were new for being imperfectly conventional. They also share an element of experimentation manifest as early as Tchaikovsky's student compositions, a quality that might be affirmed in *The Nutcracker* if we knew more about his part in the early stages of collaboration. In short, the composer may have been formulating new approaches to the lyric stage, appreciated more by the avant-garde of the early 20th century than by his contemporaries. If so, his complaint about excessive luxury in the *mise-en-scène* may have been perfectly sincere, but unrelated to the ballet's message.

**Roland John Wiley**

## Synopsis

Drosselmeyer, a timeless magician and creator of mechanical toys and clocks, was once employed in a royal palace where he invented a trap that killed off half the mouse population. In revenge, the wicked Queen of the Mice cast a spell over Drosselmeyer's nephew, Hans-Peter, which transformed him into an ugly Nutcracker Doll. The only way to break the spell was for the Nutcracker to slay the Mouse King, thereby committing an act of great bravery, and for a young girl to love and care for him in spite of his awful appearance.

When Drosselmeyer is invited to entertain the guests at a Christmas party that his friends, the Stahlbaums, are giving, he decides that this could well be the opportunity he has been looking for. Their daughter, Clara, is a little younger than Hans-Peter imprisoned in the Nutcracker, and what better time than Christmas, when the mice are busy stealing the leftovers, for a confrontation between the Mouse King and the Nutcracker? He decides to put the Nutcracker in the tender care of Clara and makes a special Christmas Angel to guide her through her task.

When all the guests have departed and the house is asleep, Clara, in search of the Nutcracker, creeps downstairs and discovers Drosselmeyer waiting for her. He draws her into his own special world of fantasy where time is suspended, exerts all his powers to transform the living room into a great battlefield and summons the Mouse King.

In the ensuing fight between the mice and the toy soldiers the Nutcracker slays the Mouse King, but only through the intervention of Clara who, out of compassion, saves the Nutcracker's life. Transformed into his real self, he dances with Clara and they find themselves in the Land of Snow. Drosselmeyer then sends them on a magic journey to the Sugar Garden in the Kingdom of Sweets where they meet the Sugar Plum Fairy and her Prince.

Freed at last from his imprisonment inside the Nutcracker, Hans-Peter recounts to the Sugar Plum Fairy his great adventure and how Clara saved his

life. They then join in a magnificent entertainment put on by Drosselmeyer to honour them for their bravery.

Returning to reality, Clara runs out into the street in search of Drosselmeyer and encounters a strangely familiar young man, while back in his workshop Drosselmeyer prays that his efforts will be rewarded. His nephew returns; the spell has indeed been broken.

**Peter Wright**

## ***Le Lac des cygnes* du Bolchoï au Royal Opera House**

Tchaïkovski compose *Le Lac des cygnes* en 1875. Les répétitions commencent l'année suivante et la première représentation est donnée au théâtre Bolchoï, à Moscou, le 4 mars 1877. La chorégraphie est mise au point par le Maître de Ballet Wenzel Reisinger, et c'est Pelagia Karpakova qui interprète Odette, le rôle principal féminin. Cinq ans plus tard, la chorégraphie est revue par le nouveau Maître de Ballet, Joseph Hansen. *Le Lac des cygnes* figure au répertoire de la troupe pendant six ans, période durant laquelle il fait l'objet de 41 représentations. Cette œuvre est finalement abandonnée suite au remaniement des théâtres impériaux, qui oblige le ballet de Moscou à réduire son budget.

Les deux autres grands ballets de Tchaïkovski seront quant à eux présentés pour la première fois au théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg. Il s'agit tout d'abord de *La Belle au bois dormant* en 1890, avec une chorégraphie de Marius Petipa. Face au succès de ce ballet, Tchaïkovski reçoit la commande de *Casse-Noisette*, représenté pour la première fois en 1892. Cependant, comme Petipa est souffrant, c'est son assistant, Lev Ivanov, qui crée la chorégraphie. Il est question de donner une représentation du *Lac des cygnes* au théâtre Mariinsky avant la mort de Tchaïkovski à l'automne 1893, mais il faudra attendre l'année suivante pour que ce ballet y fasse son apparition. C'est en effet dans le cadre d'un hommage au compositeur que l'on interprète l'acte II. Pour cette production, Ivanov se charge de la chorégraphie et c'est la ballerine italienne Pierina Legnani qui danse le rôle d'Odette.

Petipa et Ivanov commencent alors à travailler sur une version complète du Lac des cygnes. Le chef d'orchestre, Riccardo Drigo, apporte quelques modifications à la partition, comme le lui demande Petipa. Ce dernier conçoit la chorégraphie des actes I et III, tandis qu'Ivanov, qui a déjà travaillé sur l'acte II, se penche sur l'acte IV ainsi que sur deux danses folkloriques de l'acte II (la danse napolitaine et les Czárdás).

La production du Royal Ballet présentée ici est mise en scène par Anthony Dowell. Elle reprend certaines parties de la chorégraphie de Petipa-Ivanov de 1895 qui sont rarement réutilisées. On pense notamment au fait qu'Odette soit accompagnée d'un groupe d'enfants à l'acte II. La chorégraphie de cette scène, ainsi que les autres éléments qui ont été repris, sont tirés de notes chorégraphiques réalisées à Saint-Pétersbourg avant les révolutions de 1917.

Le 16 mai 1910, au music-hall de l'Hippodrome, à Londres, une troupe de danseurs russes, dont font partie Olga Preobrazhenskaya et Georges Kyakscht, interprète deux scènes du *Lac des cygnes*. Il semblerait que la chorégraphie reprenne à la fois la version Petipa-Ivanov de Saint-Pétersbourg (que Dowell reprend) et la production réalisée par Alexander Gorsky pour le Bolchoï de Moscou, avec en plus quelques ajouts.

L'année suivante, *Le Lac des cygnes* fait son entrée au Royal Opera House de Covent Garden, sous une version condensée (encore une fois tirée de la production de Petipa-Ivanov, mais retravaillée). Le ballet est interprété par la troupe de Serge Diaghilev, et Mathilde Kschessinska endosse le rôle d'Odette / Odile. C'est également cette version que la troupe reprend à l'été 1912, avec Tamara Karsavina dans le rôle principal. Par la suite, lorsque les troupes de Diaghilev reviennent à Londres, elles interprètent seulement le deuxième acte. Par ailleurs, en octobre 1932, Alicia Markova et Anton Dolin mettent en scène l'acte II pour le Vic-Wells Ballet, au théâtre Sadler's Wells; ils endossent alors eux-mêmes les rôles principaux.

Le ballet est monté pour la première fois dans sa totalité par une troupe britannique deux ans plus tard, la première représentation ayant lieu le 20 novembre 1934. La mise en scène est signée Nicholas Sergeyev et les décors et costumes sont de Hugh Stevenson; Markova incarne à nouveau Odette / Odile, mais cette fois-ci, c'est Robert Helpmann qui interprète le prince Siegfried.

Neuf ans plus tard, la troupe met au point une nouvelle production, dont les décors et costumes sont de Leslie Hurry. Ils seront d'ailleurs retravaillés en 1952 dans la production de Ninette de Valois, interprétée entre autres par Beryl Grey et John Field. Le 12 décembre 1963, Robert Helpmann crée à son tour une nouvelle production, dont les décors et costumes sont de Carl Toms et les ajouts chorégraphiques de Frederick Ashton (on y voit notamment le dernier acte dans son intégralité). Le rôle principal est interprété par Margot Fonteyn (qui a déjà incarné ce personnage dans la production de Sergeyev, en 1937); elle est accompagnée de David Blair. La version précédente, dont Hurry a conçu les décors et costumes, est revisitée par la troupe du Royal Ballet qui part en tournée en 1965; Nadia Nerina et Attilio Labis assurent les rôles principaux. Cette version figure d'ailleurs à nouveau au répertoire du Royal Ballet en 1971, avec à l'affiche Antoinette Sibley et Anthony Dowell. Le 5 décembre 1979, Norman Morrice présente une nouvelle production, qui

comporte encore une fois les décors et costumes d'Hurry, mais qui reprend la chorégraphie d'Ashton pour l'acte IV; Lesley Collier et David Wall interprètent les rôles principaux.

En 1981, Peter Wright et Galina Samsova mettent en scène une nouvelle production pour le Royal Ballet au théâtre Sadler's Wells; Samsova et David Ashmole font partie de la distribution. Les décors et costumes sont de Philip Prowse, et cette représentation comporte des nouvelles chorégraphies mises au point par Wright. Elle s'inspire par ailleurs de la version de Gorsky interprétée à Kiev.

Ce ballet est représenté pour la première fois dans le cadre d'un gala royal en l'honneur du Benesh Institute of Choreology, au Royal Opera House le 12 mars 1987; Cynthia Harvey incarne Odette / Odile et Jonathan Cope joue le rôle de Siegfried. Cette œuvre devient vite l'une des préférées du Royal Ballet, qui la met en scène fréquemment. Cette vidéo est d'ailleurs tirée des 932e et 936e représentations du *Lac des cygnes* au Royal Opera House.

## Synopsis

### PREMIER ACTE

À l'extérieur du palais, les paysans mettent la touche finale aux préparatifs de la fête organisée pour la majorité du prince Siegfried. Son précepteur arrive pour s'assurer que tout est prêt, suivi de Benno (proche compagnon de Siegfried), de cadets et de dames de la cour. Siegfried, à qui les paysans ont donné un bouquet de fleurs, offre des rubans aux demoiselles et propose des boissons aux messieurs. Trois danseurs se présentent pour exécuter un pas de trois et divertir l'assemblée.

En promenade dans les jardins, la mère de Siegfried apprend l'existence de la fête clandestine par une de ses dames de compagnie. Tandis qu'elle s'approche, les jeunes gens se hâtent de cacher verres et boissons, mais elle connaît trop bien le penchant de son fils pour la vie légère. Elle lui rappelle qu'il doit se marier et qu'il lui faudra choisir une épouse parmi les jeunes filles qui lui seront présentées au bal le lendemain soir. En proie à l'inquiétude, il est d'humeur pensive; son précepteur et Benno essayent de le distraire et parviennent à le convaincre de continuer les réjouissances.

Son précepteur, ivre, insiste pour danser avec deux jeunes demoiselles, filles des dames de compagnie. Finalement, après être tombé à terre, il accepte de rentrer au palais avec Siegfried.

Au crépuscule, Benno voit un vol de cygnes passer dans le ciel; Siegfried et les cadets décident de terminer cette journée de réjouissances par une chasse. Ils se saisissent des arbalètes de la garde et partent à la poursuite des cygnes.



## DEUXIÈME ACTE

Benno et les cadets font halte dans une clairière, près des ruines d'une chapelle au bord d'un lac. Là, un esprit maléfique se dissimule sous l'apparence d'une chouette. Les cadets partent à la recherche de Siegfried, qui arrive au moment où le vol de cygnes se pose dans les ruines ; Siegfried se cache et voit l'un des cygnes se transformer en une magnifique jeune fille, la princesse des cygnes Odette. Apeurée, elle lui révèle que ses compagnes et elle sont victimes du sortilège d'un sorcier malfaisant qui les transforme en cygnes dès le lever du jour. Ce n'est qu'à la nuit tombée, au bord du lac enchanté – formé par les larmes de la mère d'Odette –, qu'elles peuvent retrouver leur forme humaine. Ce sortilège ne pourra être rompu que si quelqu'un qui n'a jamais aimé auparavant jure un amour éternel à Odette. Le sorcier malfaisant apparaît ; Odette intervient lorsque Siegfried tente de lui décocher une flèche – s'il meurt, le sort ne pourra jamais être rompu.

Les compagnes d'Odette sortent des ruines et entourent Benno. Celui-ci invite ses camarades à tirer mais Siegfried arrive à temps pour les en empêcher. Odette les supplie de ne pas faire de mal à ses compagnes ; les cadets s'éloignent et laissent Siegfried seul avec Odette et les jeunes filles. Odette et Siegfried se déclarent mutuellement leur amour. Lorsque point l'aurore, il essaye de la retenir mais le sortilège est trop puissant et les entraîne, elle et ses compagnes, vers les ruines où elles reprennent leur apparence de cygnes.

## TROISIÈME ACTE

Les invités déguisés arrivent pour le bal costumé. Siegfried et Benno, parés de leurs masques, se joignent à eux. La Reine fait son entrée et ordonne à Siegfried de danser avec six jeunes princesses présentes au bal puis d'en choisir une pour épouse. Il lui répond qu'il n'en aime aucune et refuse de faire un choix.

Une fanfare annonce l'arrivée de Von Rothbart, le sorcier malfaisant à présent dissimulé sous des traits humains, accompagné de sa fille Odile, qu'il a transformée pour qu'elle ressemble à Odette, ainsi que de leur suite. Siegfried n'arrive pas à croire qu'Odette soit venue au bal et s'enquiert de son identité auprès de Von Rothbart. Celui-ci l'informe qu'il s'agit de sa fille et, avant que Siegfried n'ait pu s'approcher d'elle, il ouvre la danse avec un divertissement de danses folkloriques.

Puis Siegfried et Odile dansent, tandis qu'une apparition d'Odette survient pour tenter, en vain, de prévenir Siegfried qu'il est victime d'une tromperie. Fasciné par la beauté de cette nouvelle invitée et inconscient du danger, Siegfried demande Odile en mariage. Von Rothbart prend triomphalement la main de sa fille et la place dans celle de Siegfried, qui promet le mariage et un amour éternel à Odile devant toute la cour. Von Rothbart lui révèle alors la vision d'Odette et Siegfried se rend compte de son erreur. Accablé de douleur, il prend le chemin du lac.

## QUATRIÈME ACTE

Au bord du lac, les cygnes attendent le retour d'Odette. Elle apparaît, bouleversée, et leur raconte la trahison de Siegfried. Ses compagnes essayent de la consoler mais elle est résignée à mourir. Pour se libérer de l'emprise du sorcier, elle doit périr dans les eaux du lac. Siegfried la cherche désespérément dans la tempête et la retrouve au bord du lac. Odette lui pardonne et ils renouvellent leurs serments d'amour. Von Rothbart apparaît et déclare que Siegfried doit honorer sa promesse d'épouser Odile. S'il l'épouse, Odette sera à jamais transformée en cygne au lever du jour. Mais Siegfried décide de mourir avec elle, ce qui anéantira le pouvoir de Von Rothbart. Les amants s'élancent vers la falaise et se jettent dans le lac afin d'être unis dans la mort.

**Anthony Dowell**

## Quand *La Belle au bois dormant* connaît la destinée de Cendrillon

Les vilains petits canards deviennent des cygnes, et les Cendrillons de ravissantes princesses. Et pourtant, pour de nombreux ballets célèbres, les transformations de contes de fées ne se résument pas simplement à servir l'intrigue. Un grand nombre des classiques du répertoire d'aujourd'hui ont obtenu ce statut plusieurs années, voire plusieurs décennies après des premières bien peu prometteuses. Et cette évolution de la réception de ces œuvres par le public peut être tout aussi spectaculaire que l'histoire qu'elles racontent. En ce qui concerne *Le Lac des cygnes*, le premier ballet de Piotr Ilitch Tchaïkovski, l'analogie aviaire se justifie particulièrement : le premier échec retentissant du ballet à Moscou ne fut guère de bon augure pour ce qui deviendrait plus tard la référence absolue du ballet. Pourtant, la transformation du *Lac des cygnes* fut accomplie par des changements fondamentaux dans l'œuvre elle-même durant près de deux décennies. L'histoire de la rapide ascension de *La Belle au bois dormant* dans le répertoire (et dans l'estime des amateurs de ballet) ne suit pas tout à fait le même schéma : pour ce second ballet de Tchaïkovski, ce fut le public qui changea, et non le ballet.

Les témoignages au sujet de la splendide première de *La Belle au bois dormant* à Saint-Pétersbourg en 1890 s'attardent rarement sur les difficultés rencontrées initialement par le ballet, ou le fait que la contribution la moins appréciée à l'époque s'avéra être sa contribution la plus durable. Les décors et les costumes se suivent et ne se ressemblent pas, les pas sont trop vulnérables pour résister au changement, mais la partition de 1890 du compositeur demeure au cœur du ballet que nous appelons *La Belle au bois dormant*. Et ce

fut cette contribution de Tchaïkovski que les publics de 1890 apprécièrent le moins. Un critique rapporta que les premiers spectateurs du ballet « appelaient [le ballet] soit une symphonie, soit une œuvre mélancolique. » Bien entendu, aucun de ces termes ne convenait à la musique de ballet considérée comme « appropriée » à la fin du dix-neuvième siècle.

Le livret du ballet ne s'en sortait pas mieux. Les amateurs de danse, sevrés aux mélodrames et aux histoires héroïques, jugèrent le ballet, fondé sur le conte de fées de Charles Perrault, au mieux immature, au pire insidieusement étranger. Les décors, créés par le directeur des Théâtres impériaux Ivan Vsevolozhsky (esthète, francophile, ancien diplomate et plasticien à ses heures) furent jugés trop luxueux : « broderies cousues en soie, velours, or et argent, brocards sublimes, fourrure, plumes et fleurs, décorations métalliques et d'armurerie ... » Sur ce point, la critique avait bel et bien matière à s'indigner. Le coût du ballet, un quart du budget annuel de la production du théâtre, marqua les mémoires.

Il était peut-être inévitable, étant donné le dédain qu'inspira *La Belle au bois dormant* lors de sa première, que ce ballet devienne une sorte de cause célèbre pour une plus jeune génération d'amateurs de ballet pétersbourgeois, y compris les futures figures phares du ballet russe comme Igor Stravinsky, Alexandre Benois, George Balanchine et Anna Pavlova. Au cœur des riches textures orchestrales du ballet, de la production somptueuse et du livret subtilement allégorique, ils décelaient un *Gesamtkunstwerk*, ou œuvre d'art « totale », qui n'avait rien à envier aux œuvres wagnériennes. Ces mêmes qualités, jugées prétentieuses ou dérisoires par un public bercé par les airs de *Bayadère* et de *Don Quichotte*, fascinèrent une génération de modernistes en herbe, précisément en raison de l'excessive harmonie de ses partitions.

*La Belle au bois dormant* devint le ballet le plus joué de tout jeune répertoire soviétique, malgré son approbation insouciance de la famille monarchique. Une tentative fut faite de réécrire le ballet pour y dépeindre la première insurrection du prolétariat, mais cette refonte n'atteignit jamais l'étape de la représentation. À leurs débuts, les autorités culturelles bolcheviques souhaitaient que les ballets portent sur des thèmes révolutionnaires, mais ils exigeaient encore davantage que leur musique soit de qualité ; *La Belle au bois dormant* se distingua comme l'un des rares ballets « musicalement acceptables » du répertoire tsariste.

Pendant, la vénération soviétique pour Tchaïkovski, considéré comme le maître du genre de la symphonie et de la musique pour le théâtre, et l'attitude réservée vis-à-vis de Petipa pendant une grande partie de l'ère soviétique, conduisirent à une généreuse réécriture de l'histoire de la création du ballet. *Third Youth, Marius Petipa in Petersburg*, un long-métrage réalisé par les studios Lenfilm en 1965, décrit la première rencontre du compositeur et du chorégraphe sous la forme d'une très longue promenade à travers des

décors russes de plus en plus authentiques (des Jardins d'été à une forêt de bouleaux), où des visions de prunes confites et de soldats de plomb présageant des fruits de la future collaboration des deux hommes. (Les fondus du film suggèrent une rencontre éternelle tandis qu'elle évolue dans le temps et dans l'espace, façonnant ainsi la rencontre fictive de Petipa/Tchaïkovski d'après une rencontre réelle qui bouleversa le théâtre russe au tournant du siècle : la fameuse rencontre de 17 heures entre Konstantin Stanislavski et Vladimir Nemirovich-Danchenko, pendant laquelle les deux hommes discutèrent de la fondation du Théâtre d'art de Moscou.)

Dans le film sur Petipa, cette séquence charnière convainc le chorégraphe et le compositeur de travailler ensemble sur *La Belle au bois dormant*, bien que le Petipa du film sente qu'il a perdu l'inspiration et que le personnage de Tchaïkovski souffre encore de l'échec de son *Lac des cygnes* à Moscou. Plus précisément, le récent mariage de Petipa avec une danseuse russe et sa rencontre avec Tchaïkovski transforment le français en chorégraphe authentiquement russe – selon la logique du film – désormais capable de créer des œuvres d'art authentiquement russes elles aussi. Par extension, le ballet s'élève à un rang comparable à celui de la musique symphonique, vénérée dans l'Union soviétique.

Comme Roland John Wiley le précise dans son ouvrage *Tchaïkovsky's Ballets* (Oxford, 1985), les récits de la « collaboration » de Petipa et Tchaïkovski pour la création de *La Belle au bois dormant* ont longtemps fait l'objet d'exagérations. Dans les dessins originaux que Petipa remit à Tchaïkovski, le chorégraphe indiquait la structure et l'ordre du ballet, ainsi que quelques paramètres essentiels (parfois évidents) : les fanfares devaient être « grandioses », la musique de la Fée des Lilas « tendre », celle de la Fée Carabosse, « diaboliquement sarcastique » (pp.354–5). Petipa indiquait certains tempos et mesures, mais il précisait rarement la longueur des numéros demandés. À peine considéré comme un modèle de collaboration artistique prisé au vingtième siècle, le partenariat Petipa/Tchaïkovski se déroula à distance. Tchaïkovski esquissa notamment le troisième acte du ballet lors d'une série de concerts en Europe. Certains numéros furent écrits pendant que le compositeur traversait la Méditerranée, d'autres lors d'un séjour à Tbilisi, en Géorgie. Les consultations du chorégraphe eurent lieu plus tard, dans le salon de Petipa, où Tchaïkovski joua des ébauches de sa composition au chorégraphe et à sa famille (pp.111–12).

L'esthète pétersbourgeois et collaborateur de Diaghilev, Alexandre Benois, regretta que la production originale à Saint-Petersbourg de *La Belle au bois dormant* « tombe dans l'oubli » lors de sa deuxième décennie d'existence. Étant donné le succès retentissant du ballet de Diaghilev en Europe à cette époque, il n'est pas surprenant que la génération suivante des productions de *La Belle au bois dormant* mette surtout l'accent sur l'aspect

décoratif. Les dessins de Konstantin Korovin pour la reprise du ballet en 1914 à Saint-Pétersbourg déçurent Benois et beaucoup d'autres. Reflétant les goûts du groupe d'artistes du Monde de l'art de Diaghilev (auquel Korovin et Benois appartenaient tous les deux), Korovin ancre le ballet au dix-huitième siècle, balayant ainsi la suggestion d'un voyage à travers 100 ans d'histoire, si vitale pour le ballet et le conte de fées qui l'avait inspiré. Les couleurs ternes des costumes donnèrent à la nouvelle production un air de décadence; leur effet tacheté, dit-on, brouillait les motifs chorégraphiques du ballet.

Toutefois, le triomphe ultime des décorations dans l'histoire des mises en scène de *La Belle au bois dormant* fut sûrement la production de Diaghilev à Londres en 1921. Léon Bakst, un autre vétéran du Monde de l'art/Ballets Russes, créa des toiles de fonds grandiloquentes dans le style baroque tardif des Bibiena, une famille italienne d'architectes et de dessinateurs de théâtre, actifs dans toute l'Europe du dix-huitième siècle. Dans l'esprit des efforts de collaboration et d'innovation qui donnèrent leur renommée aux Ballets Russes, Diaghilev invita Stravinsky à réorchestrer certains numéros du ballet et Bronislava Nijinska à ajouter une nouvelle chorégraphie. *La Belle au bois dormant* de Diaghilev fit l'objet de pas moins de 105 représentations consécutives; malgré ce nombre impressionnant, les recettes furent loin de suffire pour rembourser la somme que Diaghilev avait investie dans les décors et les costumes. Malgré tous les mérites artistiques de *La Belle au bois dormant* de Diaghilev, les conséquences économiques furent terribles: la compagnie fut contrainte de fermer temporairement et ne put faire de représentations en Angleterre pendant près de trois ans.

Pendant ce temps à Petrograd, la préservation, plutôt que l'innovation, devint le maître mot des reprises d'œuvres de la période prérévolutionnaire. Rien d'étonnant à cela. Avant la représentation de la reprise du ballet par Fyodor Lopukhov en 1922, plusieurs révolutions, une guerre civile et le phénomène de l'émigration réduisirent d'un tiers les effectifs de la compagnie, qui ne comptèrent plus que 119 danseurs (il en fallait quelque 150 pour monter la production originale de 1890 signée par Petipa). Le manque cruel de danseurs à tous les niveaux – en particulier pour les rôles titres masculins et féminins – nécessita des changements significatifs dans la chorégraphie des danseurs et ensembles principaux, malgré les meilleurs espoirs de Lopukhov de préserver et de restaurer la version originale de Petipa.

La tentative post-soviétique du Ballet de Mariinsky (Kirov) de revenir à la version originale de *La Belle au bois dormant* en 1999 employa des décors de Vsevolozhsky, des notations chorégraphiques enregistrées du vivant de Petipa et la partition de Tchaïkovski, telle que jouée dans les années 1890. Les réactions de la critique et du public confirmèrent d'un commun accord que le ballet était devenu le cygne du répertoire contemporain. Ces éléments

de la production qui avaient désorienté les premiers critiques de *La Belle au bois dormant* (la musique symphonique, le conte de fées atemporel, les décorations luxueuses) offrirent un ensemble beaucoup plus harmonieux aux esprits – ainsi qu’aux yeux et aux oreilles – du public au tournant du vingt-et-unième siècle.

**Tim Scholl**

## Synopsis

### PROLOGUE : Le Baptême

Le roi Florestan XXIV et la Reine ont convié toutes les fées à être les marraines de leur fille, la princesse Aurora. Chacune se présente pour lui offrir un don, mais la cérémonie est interrompue par l’arrivée de Carabosse, une fée malfaisante. Furieuse de ne pas avoir été invitée, elle fait présent d’un fuseau à Aurora, en déclarant qu’un jour la princesse s’y piquera le doigt et mourra. La Fée des lilas, qui n’a pas encore prononcé son don, annonce qu’Aurora ne mourra pas mais sera plongée dans un profond sommeil dont elle sera tirée par le baiser d’un prince.

### PREMIER ACTE : Le Sort

C’est le seizième anniversaire de la princesse Aurora, et quatre princes se disputent sa main. Cattalabutte découvre trois femmes en possession d’aiguilles à tricoter. Il est scandalisé, car toutes les aiguilles et épingles ont été interdites, et le roi Florestan, dans sa colère, ordonne que ces femmes soient punies de mort. La reine l’implore d’être clément, faisant valoir que c’est l’anniversaire de leur fille, et le roi y consent.

Aurora est en train de danser lorsqu’une vieille femme l’interrompt pour lui donner un fuseau. Curieuse, elle joue avec, se pique le doigt et choit, comme morte. La vieille femme rejette sa cape en arrière : c’est Carabosse qui, après avoir rappelé à l’assemblée sa malédiction, disparaît. La Fée des lilas s’avance alors comme promis. Elle plonge tout le monde dans le sommeil et lance un sort pour qu’une impénétrable forêt recouvre le palais.

### DEUXIÈME ACTE : La Vision

Cent ans plus tard, le prince Florimond chasse en forêt avec ses compagnons. Ceux-ci aperçoivent un cerf et se lancent à sa poursuite, laissant derrière eux le jeune prince à ses rêveries d’amour absolu. La Fée des lilas apparaît et lui révèle une vision de la princesse Aurora. Florimond supplie la fée de le conduire où elle dort. Carabosse les attend aux portes du palais mais elle est repoussée par la Fée des lilas. Finalement, le prince Florimond réveille la princesse Aurora d’un baiser – la malédiction est brisée, et Carabosse vaincue.

### TROISIÈME ACTE : Le Mariage

D'autres personnages des contes de fées se présentent au mariage du prince Florimond et de la princesse Aurora. Ils participent tous aux réjouissances et la Fée des lilas bénit les mariés.

## Casse-Noisette, hier et aujourd'hui

Il est difficile d'imaginer que *Casse-Noisette*, ce classique du répertoire de ballet, ait été le fruit d'une collaboration difficile, ait été catégoriquement condamné par la critique et rarement donné à l'époque de sa première représentation en 1892. Ayant accepté de composer le ballet par gratitude envers le directeur des théâtres impériaux, Ivan Alexandrovitch Vsevolozhsky, après l'immense succès remporté l'année précédente par *La Belle au bois dormant*, Tchaïkovski n'apprécie pas le scénario de *Casse-Noisette* quand il le voit enfin. Le chorégraphe renommé Marius Petipa, qui avait esquissé des instructions ainsi qu'un plan détaillé des danses et scènes mimées, tombe malade peu après le début des répétitions et laisse une grande partie de la composition de la chorégraphie à Lev Ivanov, deuxième maître de ballet.

La rareté de ces premières représentations surprend, à la lumière de ce que nous savons du devenir de l'œuvre. À sa troisième saison, après une première série de 14 spectacles, les représentations cessent, et s'interrompent totalement entre 1897 et 1900; *Casse-Noisette* n'est pas produit une seule fois au Bolchoï à Moscou avant la Révolution d'Octobre; la première représentation a lieu en 1919, environ 27 ans plus tard après la première. Son caractère saisonnier n'est pas pris en compte, et l'œuvre est donnée tout au long de la saison théâtrale, de septembre à mai, avec rarement plus d'une représentation en décembre.

Quel est le problème? À juger par la réaction des critiques, le ballet n'est pas condamné pour son caractère innovant, mais pour avoir poussé trop loin certaines conventions. À une époque où le public accepte des libertés extraordinaires dans les histoires utilisées dans les ballets, le scénario de *Casse-Noisette* déçoit. Un critique écrit : « les auteurs de librettos de ballet ne fatiguent jamais l'intellect des amateurs de chorégraphie, mais dans *Casse-Noisette*, l'auteur du libretto et maître de ballet, Mr. Petipa, a outrepassé ses droits en matière de simplicité du sujet. Dans *Casse-Noisette*, il n'y a aucun sujet. » Cette critique, qu'on retrouve par ailleurs, n'est pas totalement véridique. En réalité, il n'existe aucune connexion entre la fête de Noël du premier acte et le Pays des Friandises du second acte qui puissent justifier leur présence au sein d'une même œuvre. Dans le libretto imprimé de 1892, les événements fantastiques restent non expliqués et l'histoire se retrouve divisée en deux parties distinctes.

Si le public des ballets de l'époque impériale tolère un certain flou narratif,

une mise en scène luxueuse reste indispensable. Le même critique continue : « À ce titre, la mise en scène des théâtres de St Pétersbourg donnent le ton pour ce qui est des règles à suivre pour l'ensemble de l'Europe. Même Paris et Londres s'inclinent devant St Pétersbourg ... Beauté, munificence et bon goût y rivalisent sans regarder aux prises de risque ou à la dépense. » Ici également, les producteurs de *Casse-Noisette* sortent de la norme. Tchaïkovski est accablé par la mise en scène et écrit à son frère Anatole au lendemain de la première représentation que « la mise en scène des deux [*Casse-Noisette* et son œuvre compagne, l'opéra *Yolanta*] a été magnifique, et même trop magnifique pour le ballet. L'œil se lasse de tant de luxe. » Vladimir Telyakovsky, qui deviendra directeur des théâtres impériaux en 1901, se souvient que la mise en scène était hallucinante de mauvais goût, certains des artistes représentant des friandises dans le deuxième acte étant « habillés comme des brioches de la pâtisserie Fillipov », une institution à St Pétersbourg.

Les critiques de *Casse-Noisette*, basées en partie sur ces éléments, sont peu flatteuses, voire pires. Les verdicts les plus cléments parlent d'ennui : « On dit que lors d'une première représentation, seuls les balletomanes s'ennuient ; à cette occasion (la deuxième représentation) ... *Casse-Noisette* n'a apporté que de l'ennui au public et de nombreux spectateurs ont quitté le théâtre avant la fin du spectacle. » Ailleurs encore, on peut lire : « Pour les danseurs, il ne s'y trouve pas grand-chose, pour l'art, presque rien, et pour le destin artistique de notre ballet, c'est un pas de plus vers le déclin. » Un troisième critique écrit : « La mise en scène de ballets tels que *Casse-Noisette* peut rapidement et aisément mener la troupe de ballet vers sa perte. » Dans cette marée de mépris, un autre défaut est cité, considéré de nos jours comme une qualité : le ballet s'adresse aux enfants. Un critique connu sous le surnom de Old Balletomane écrit : « Ce ballet pour enfants est fait à la manière d'un enfant, ce n'est que pur babillage ! En vain, on s'imagine pouvoir pallier au manque d'imagination et de réflexion par une mise en scène luxuriante. » Vingt ans plus tard, Serge Diaghilev, défendant le répertoire de sa compagnie dans le *Times*, ramènera *Casse-Noisette* à rien d'autre qu'un ballet dansé par cent enfants. Un metteur en scène moderne qui s'inspirerait du premier *Casse-Noisette* y trouverait tout de même un matériel important méritant une renaissance. La mise en scène somptueuse des effets magiques, la croissance miraculeuse du sapin de Noël, le tableau spectaculaire du deuxième acte, « Le Royaume des Friandises » (Petipa était particulièrement amateur de scènes de « royaume »), la participation d'enfants dans les danses et la scène de bataille sont tous des éléments directement inspirés des traditions du ballet impérial.

La chorégraphie de la Valse des Flocons est un élément spécial de la première production que ses contemporains ont reconnu comme une des grandes créations de Lev Ivanov. Mais les pas et schémas imaginés par Ivanov pour cette danse ont été perdus en passant de production en production. Ils



ont été reconstitués pour le Royal Ballet à partir des notes chorégraphiques du *Casse-Noisette* donné à St Pétersbourg avant la première guerre mondiale, aujourd'hui préservées dans la Harvard Theatre Collection. Ainsi, nous retrouvons intacte l'allégorie dansée d'une tempête de neige imaginée par Ivanov, « les hachures et dessins des cristaux de neige, les monogrammes et arabesques du gel en une vision bien proportionnée, artistiquement juste », nous dit un balletomane à propos du spectacle original.

Des réflexions récentes, surtout depuis la fin de l'ère soviétique, ouvrent de nouvelles possibilités quant au sens de l'œuvre. En général, elles attribuent les réserves de Tchaïkovski sur la composition de la musique de « Confiturembourg » à une irritabilité passagère, et concluent que l'imagerie et la conception de l'œuvre, avec ses évidentes disjonctions, sont intentionnelles. Une des explications est l'amour du compositeur pour Dickens, dont le conte *L'Arbre de Noël* est bien plus proche de *Casse-Noisette* que n'importe quel élément de *Casse-Noisette* et *le Roi des souris*, d'E.T.A. Hoffmann, pourtant source officielle du libretto. Dans un passage, le narrateur de Dickens – tout comme Clara, la seule personne à être réveillée dans la maison – décrit l'arbre de Noël de son enfance, entouré de jouets, dont « un avocat démoniaque en robe noire », des poupées, des joueurs de tambour et une boîte contenant un régiment de soldats. Pendant un moment, « l'arbre se transforme en tige de haricot, le merveilleux haricot magique qu'escalade Jack pour aller jusqu'à la maison du Géant ! », et en un instant, « tous les objets ordinaires deviennent extraordinaires et enchantés. »

Ces éléments sont peut-être semblables aux images qu'aime Tchaïkovski, mais la disjonction principale du libretto – entre réalité et Confiturembourg – vient de Hoffmann, sans le retour final à la réalité que propose ce dernier. Clara se réveille et sort de son rêve, mettant ainsi fin à la fantaisie de l'histoire, procédé adopté par la plupart des metteurs en scène modernes du ballet. Pourtant, cette incohérence, si violemment critiquée aux débuts de l'œuvre, amène une question justifiée : un directeur de théâtre aussi érudit que Vsevolozhsky, un maître de ballet aussi chevronné que Petipa et un compositeur aussi astucieux que Tchaïkovski auraient-ils permis une telle défaillance narrative, un début et un milieu sans fin ? Les plaintes des balletomanes, selon lesquels *Casse-Noisette* pousse trop loin des conventions assez souples pour autoriser de telles libertés, semblent méprisantes et insatisfaites en regard à la qualité des collaborateurs.

Se pourrait-il que des défaillances aussi flagrantes pointent vers un nouveau type d'intrigue ? Les spécialistes du folklore nous rappellent que l'arbre de Noël qui grandit et la forêt hivernale, absents dans Hoffmann, symbolisent d'anciennes représentations du monde souterrain, du monde normal et du royaume des cieux joints par un arbre, et que l'hiver symbolise non seulement la mort avant la renaissance, mais également, avec la forêt (comme

dans le n°8 de la partition de Tchaïkovski), un passage vers un autre monde, peut-être le royaume des morts. Nous ignorons si les collaborateurs de *Casse-Noisette* souhaitaient exprimer ces thèmes, mais la possibilité qu'ils aient été motivés par autre chose plutôt que coupables de négligence jette sur l'œuvre une lumière plus flatteuse qu'à son origine. L'importance donnée par Tchaïkovski à ces thèmes est centrale : ses œuvres théâtrales, à commencer par *Oprichnik*, puis *Eugène Onegine* et enfin *La Belle au bois dormant*, *La Reine de pique* et *Yolanta* (l'œuvre compagne de *Casse-Noisette*), présentent toutes des approches théâtrales symboliques ou innovantes qui ont obtenu des critiques pour être imparfaitement conventionnelles. Elles partagent toutes un élément d'expérimentation manifeste même dans ses premières compositions d'étudiant, une qualité qui pourrait se confirmer dans *Casse-Noisette* si nous en savions plus sur son rôle dans les premières étapes de la collaboration. En bref, il se peut que le compositeur ait conçu de nouvelles approches à la scène lyrique, mieux appréciées par l'avant-garde du début du 20e siècle que par ses contemporains. Dans ce cas, sa plainte au sujet de l'excès de luxe dans la mise en scène était peut-être parfaitement sincère, mais sans rapport au message du ballet.

**Roland John Wiley**

## Synopsis

Drosselmeyer, personnage hors du temps, magicien et créateur de jouets mécaniques et d'horloges, travaille dans un palais royal. Il invente un piège qui tue la moitié des souris. En guise de vengeance, la méchante Reine des souris jette un sort au neveu de Drosselmeyer, Hans-Peter, et le transforme en une affreuse poupée *Casse-Noisette*. La seule façon de briser le sort est que *Casse-Noisette* tue le Roi des souris, prouvant ainsi sa bravoure, et qu'une jeune fille parvienne à l'aimer malgré son affreuse apparence.

Quand Drosselmeyer est invité à divertir les invités à une fête de Noël donnée par ses amis les Stahlbaum, il se dit que c'est peut-être là l'occasion rêvée. Leur fille Clara est un peu plus jeune que Hans-Peter, transformé en *Casse-Noisette*, et Noël est le moment idéal pour confronter le Roi des souris, au moment où les souris sont très occupées à voler les restes du repas. Il décide de remettre *Casse-Noisette* aux bons soins de Clara et fabrique un Ange de Noël spécial pour la guider dans sa tâche.

Une fois tous les invités partis et la maisonnée endormie, Clara, qui cherche *Casse-Noisette*, se faufile au rez-de-chaussée et y découvre Drosselmeyer qui l'attend. Il l'attire dans son monde fantastique où le temps est suspendu et exerce ses pouvoirs pour transformer le salon en un grand champ de bataille où il fait venir le Roi des souris.

Dans la bataille qui s'ensuit entre les souris et les soldats de plomb, Casse-Noisette tue le Roi des souris grâce à l'intervention de Clara qui, par compassion, lui sauve la vie. Il retrouve son apparence, danse avec Clara, et ils se retrouvent au Pays des Neiges. Drosselmeyer les envoie alors dans un voyage magique au Jardin du Sucre, au Royaume des Friandises, où ils rencontrent la Fée des Dragées et son Prince.

Enfin libéré de son emprisonnement dans le Casse-Noisette, Hans-Peter raconte son aventure à la Fée des Dragées, et la façon dont Clara lui a sauvé la vie. Ensuite, ils se rendent à un merveilleux divertissement donné par Drosselmeyer en hommage à leur bravoure.

Revenant à la réalité, Clara se précipite dans la rue à la recherche de Drosselmeyer et rencontre un jeune homme à l'air étrangement familier. De retour à son atelier, Drosselmeyer prie pour que ses efforts soient récompensés. Son neveu arrive, le sort a effectivement été rompu.

**Peter Wright**

## **Schwanensee vom Bolshoi-Theater zum Royal Opera House**

Tschaikowski schrieb *Schwanensee* im Jahr 1875. Die Proben dafür begannen ein Jahr später, und die erste Aufführung fand am 4. März 1877 im Bolshoi-Theater in Moskau statt. Als Choreograf fungierte der Ballettmeister der Truppe, Wenzel Reisinger, während die weibliche Hauptrolle der Odette von Pelagia Karpakova getanzt wurde. Fünf Jahre später wurde die ursprüngliche Choreografie von dem neuen Ballettmeister Joseph Hansen überarbeitet. In den sechs Jahren, in denen *Schwanensee* zum Repertoire der Truppe zählte, erlebte das Ballett 41 Aufführungen und wurde erst dann aus dem Programm gestrichen, als eine Umstrukturierung der kaiserlichen Theater bewirkte, dass das Budget für die Moskauer Ballettruppe drastisch gekürzt wurde.

Dies hatte zur Folge, dass die beiden anderen bedeutenden Ballette von Tschaikowski im Mariinski-Theater in Sankt Petersburg uraufgeführt wurden. Das erste dieser Ballette war 1890 *Dornröschen*, eine Zusammenarbeit mit dem Choreografen Marius Petipa, deren Erfolg den Auftrag für *Der Nussknacker* nach sich zog – ein Ballett, das 1892 uraufgeführt wurde und aufgrund von Petipas schlechten Gesundheitszustands von dessen Assistenten Lew Iwanow choreografiert wurde. Obgleich eine Produktion von *Schwanensee* im Mariinski-Theater offenbar noch vor Tschaikowskis Tod im Herbst 1893 anberaumt war, erlebte das Ballett jedoch erst im folgenden Jahr im Mariinski-Theater seine Premiere, als der zweite Akt des Balletts während

einer Gedenkaufführung präsentiert wurde, wobei Iwanow als Choreograf und Pierina Legnani als Odette glänzten.

Nachfolgend machten sich Petipa und Iwanow für eine abendfüllende Produktion von *Schwanensee* an die Arbeit. Auf Petipas Anfrage nahm Riccardo Drigo einige musikalische Änderungen vor. Petipa choreografierte den ersten und dritten Akt, während sich Iwanow, der bereits den zweiten Akt choreografiert hatte, des vierten Aktes sowie zwei der Nationaltänze im dritten Akt annahm – des Neapolitanischen Tanzes und der Czárdás.

Die aktuelle Produktion des Royal Ballet von Anthony Dowell setzte selten aufgeführte Teile der Choreografie der Petipa/Iwanow-Produktion von 1895 wieder ein, u.a. den Auftritt einer Gruppe von Kindern mit Odette im zweiten Akt. Die Choreografie hierfür sowie für andere Überarbeitungen basiert auf überlieferten choreografischen Notationen, die vor der Revolution von 1917 in Sankt Petersburg erfolgten.

Zwei Szenen aus *Schwanensee* wurden im Londoner Hippodrome, einer Music Hall, am 16. Mai 1910 von einer russischen Ballettruppe aufgeführt, die u.a. Olga Preobrazhenskaja und Georges Kyakscht zu ihren Mitgliedern zählte. Die Choreografie basierte auf einer Mischung aus der Petipa/Iwanow-Fassung in Sankt Petersburg, welche Dowells Produktion als Grundlage diente, sowie Alexander Gorskis Fassung für das Bolshoi-Theater in Moskau, allerdings mit diversen Variationen.

Im folgenden Jahr brachte Sergej Djagilews Truppe *Schwanensee* in einer gekürzten Fassung, die wiederum auf der Petipa/Iwanow-Fassung basierte, ins Royal Opera House in Covent Garden. Dabei tanzte Mathilde Kschessinska die Doppelrolle der Odette/Odile. Diese Fassung wurde auch beim Gastspiel der Truppe im Sommer 1912 aufgeführt, wobei Tamara Karsawina die Besetzung anführte. Bei späteren Gastspielen von Djagilews Ballettruppen in London wurde lediglich der zweite Akt aufgeführt. So wurde dieser u.a. als Teil eines Programms im Oktober 1932 in einer Inszenierung von Alicia Markowa und Anton Dolin, die indes die Hauptrollen selbst tanzten, für das Vic-Wells-Ballett im Sadler's-Wells-Theater aufgeführt.

Die erste britische Produktion des gesamten Balletts folgte zwei Jahre später mit einer Premiere am 20. November 1934. In einer Inszenierung von Nikolaj Sergejew und vor einem Bühnenbild von Hugh Stevenson tanzte Markowa erneut die Doppelrolle der Odette/Odile, doch diesmal war ihr Partner Robert Helpmann, der die Rolle des Prinz Siegfried übernahm.

Neun Jahre später präsentierte die Truppe eine Neuproduktion mit einem Bühnenbild von Leslie Hurry, was später für Ninette de Valois' Produktion von 1952 mit den Tänzern Beryl Grey und John Field adaptiert wurde. Am 12. Dezember 1963 führte Robert Helpmann eine weitere Neuproduktion auf, die nun den gesamten letzten Akt beinhaltete, mit einem Bühnenbild von Carl Toms und zusätzlicher Choreografie von Frederick Ashton.

Angeführt wurde die Besetzung von David Blair und Margot Fonteyn, die die Rolle erstmals 1937 in Sergejews Produktion getanzt hatte. Die vorherige Fassung mit Hurrys Bühnenbild wurde von der Wandertruppe des Royal Ballet 1965 mit den Tänzern Nadja Nerina und Attilio Labis adaptiert. Diese Fassung fand 1971 mit den Tänzern Antoinette Sibley und Anthony Dowell erneut Eingang in das Repertoire des Royal Ballet. Am 5. Dezember 1979 präsentierte man eine Neuproduktion von Norman Morrice, die sich wiederum auf das Bühnenbild von Hurry und für den vierten Akt auf Ashtons Choreografie berief, wobei die Hauptrollen mit Lesley Collier und David Wall besetzt waren.

Im Jahr 1981 brachten Peter Wright und Galina Samsowa eine Neuproduktion für das Royal Ballet des Sadler's-Wells-Theaters auf die Bühne, wobei Samsowa und David Ashmole die Besetzung anführten. Während Philip Prowse für das Bühnenbild zuständig war, berief sich diese Produktion auf Wrights zusätzliche Choreografie sowie auf Gorskis Fassung in Kiew.

Endlich feierte sie ihre Premiere am 12. März 1987 bei einer Königlichen Gala zu Gunsten des Benesh Institute of Choreology im Royal Opera House, wobei Cynthia Harvey in der Doppelrolle der Odette/Odile und Jonathan Cope in der Rolle des Siegfried besetzt waren. Dieses Ballett entwickelte sich rasch zu einem Favoriten im Repertoire des Royal Ballet und gilt als eines seiner meistaufgeführten Ballette. Diese Aufnahme stammt von der 932. und 936. Aufführung von *Schwanensee* im Royal Opera House.

## Die Handlung

### ERSTER AKT

Außen vor dem Palast sind einige Bauern mit den letzten Vorbereitungen zur Volljährigkeitsfeier des Prinzen Siegfried beschäftigt. Sein Lehrmeister kommt, um nachzusehen, ob alles in Ordnung ist, gefolgt von Benno (Siegfrieds engem Freund), den Kadetten und den Hofdamen. Nachdem Siegfried von den Bauern Blumen erhalten hat, bietet er den Mädchen Bänder und den Männern Getränke an. Drei Tänzer erscheinen, um zur allgemeinen Unterhaltung einen Pas de trois aufzuführen.

Während sie im Schlosshof spazieren geht, erfährt Siegfrieds Mutter von einer ihrer Hofdamen von der inoffiziellen Feier. Als sie sich nähert, versuchen alle eilig, die Beweise des Trinkgelages zu beseitigen, doch sie ist sich völlig darüber im Klaren, wie sehr Siegfried das verantwortungslose Leben genießt. Sie sagt ihm, dass er sich verheiraten müsse und sich eine Braut aus den verfügbaren Mädchen aussuchen solle, die am folgenden Abend den Ball besuchen werden. Der Lehrmeister und Benno versuchen,

Siegfrieds sorgenvolle und nachdenkliche Stimmung aufzuheitern, und ihn zu überzeugen, doch die Feierlichkeiten wieder aufzunehmen.

Der inzwischen betrunkene Lehrer besteht darauf, mit zwei jungen Töchtern der Kammerdamen zu tanzen. Nachdem er schließlich zu Boden gefallen ist, lässt er sich überzeugen, mit Siegfried ins Schloss zurückzukehren.

Am Abendhimmel sieht Benno einen Schwarm Schwäne und so beschließen Siegfried und die Kadetten, die Feierlichkeiten des Tages mit einer Jagd abzuschließen. Sie nehmen die Armbrüste der Wachen und machen sich auf die Jagd nach den Schwänen.

## ZWEITER AKT

Benno und die Kadetten halten auf einer Lichtung am See an, nahe den Ruinen einer Kapelle. Hier lauert ein böser Geist in Form einer Eule. Die Kadetten ziehen weiter, um nach Siegfried Ausschau zu halten, der in dem Moment auf die Lichtung kommt, wo ein Schwarm Schwäne herbeifliegt und in der Ruine landet. Er versteckt sich und sieht, wie sich einer der Schwäne in ein schönes Mädchen verwandelt, die Schwanenkönigin Odette. Sie erzählt ihm voller Furcht, dass sie und ihre Gefährtinnen die Opfer des bösen Geistes sind, der sie dazu verflucht hat, tagsüber Schwäne zu sein. Nur nachts am verzauberten See, einem See aus Tränen, die Odettes Mutter vergoss, können sie zu ihrer menschlichen Form zurückkehren. Der Fluch kann nur gebrochen werden, wenn jemand, der noch nie zuvor geliebt hat, schwört, Odette auf ewig zu lieben. Der böse Geist erscheint, doch Odette hält Siegfried davon ab, ihn zu erschießen – wenn er stirbt, kann der Zauber niemals gebrochen werden.

Die Schwanenmädchen kommen aus den Ruinen hervor und umrunden Benno. Er ruft seine Kollegen herbei, die auf sie schießen sollen, doch Siegfried kommt rechtzeitig hinzu, um sie aufzuhalten. Odette fleht sie an, den Schwanenmädchen kein Leid anzutun; die Kadetten entfernen sich wieder und lassen Siegfried allein mit Odette und den Mädchen zurück.

Odette und Siegfried gestehen sich ihre Liebe. Als der Morgen graut, versucht er, sie festzuhalten, doch die Macht des Zaubers zieht sie und die Mädchen zurück in die Ruine, wo sie wieder zu Schwänen werden.

## DRITTER AKT

Die maskierten Gäste erscheinen zum Kostümball. Unter sie mischen sich Siegfried und Benno, die sich hinter ihren Masken verstecken. Die Prinzessin erscheint und befiehlt Siegfried, mit sechs jungen Prinzessinnen zu tanzen, die zu dem Ball gekommen sind, um eine von ihnen als seine Frau auszuwählen. Er sagt ihr, dass er keine von ihnen liebt und weigert sich, eine Wahl zu treffen.

Eine Fanfare kündigt die Ankunft von Von Rothbart an, dem bösen Geist,

der nun menschliche Form angenommen hat. Mit ihm zusammen kommen seine Tochter Odile, die durch einen Zauber aussieht wie Odette, und sein Gefolge an. Siegfried kann nicht glauben, dass Odette auf dem Ball erschienen ist, und fragt Von Rothbart, wer sie sei. Er sagt ihm, sie sei seine Tochter, und beginnt, bevor Siegfried sich ihr nähern kann, mit Nationaltänzen zur Unterhaltung.

Danach tanzen Siegfried und Odile. In einer Vision erscheint Odette und versucht vergeblich, Siegfried vor dem Betrug zu warnen. Siegfried wird von der Schönheit des neuen Gastes in den Bann gezogen, schöpft keinerlei Verdacht und erwählt Odile als seine Braut. Von Rothbart ergreift triumphierend die Hand seiner Tochter und überreicht sie Siegfried, der vor allen Umstehenden gelobt, sie zu heiraten und für immer zu lieben. Von Rothbart enthüllt die Vision Odettes und Siegfried erkennt seinen Fehler. Außer sich vor Kummer kehrt er zum See zurück.

#### **VIERTER AKT**

Am See halten die Schwäne nach Odette Ausschau und erwarten ihre Rückkehr. Sie erscheint, ist völlig verzweifelt und berichtet ihnen von Siegfrieds Verrat. Sie versuchen, sie zu trösten, doch sie hat sich mit dem Tod abgefunden. Um sich von der bösen Macht zu befreien, muss sie in den Wellen des Sees untergehen. Siegfrieds verzweifelte Suche im Sturm endet am Seeufer. Odette vergibt ihm und sie bestätigen sich aufs Neue ihre Liebe. Von Rothbart erscheint und erklärt, dass Siegfried sein Gelöbnis erfüllen müsse, Odile zu heiraten. Täte er dies, bliebe Odette mit Einbruch des Morgens für immer ein Schwan. Siegfried entschließt sich stattdessen, mit ihr gemeinsam zu sterben und damit Von Rothbart zu zerstören. Die Liebenden laufen auf die Klippe zu und stürzen sich in den darunterliegenden See, um im Tode vereint zu werden.

**Anthony Dowell**

## **Die Aschenputtel-Geschichte eines Dornröschens**

Hässliche Entlein werden Schwäne und Aschenputtel schöne Prinzessinnen. Märchenhafte Verwandlungen sind allerdings für viele berühmte Ballette mehr als nur ein Handlungsmotor. Ein Teil des heutigen Repertoires erreichte seinen Klassiker-Status erst Jahre oder Jahrzehnte nach wenig verheißungsvollen Premieren. Und die veränderte Wahrnehmung dieser Werke durch das Publikum ist manchmal ebenso dramatisch wie die

erzählten Geschichten. Im Fall von *Schwanensee*, Pjotr Iljitsch Tschaikowskis erstem Ballett, ist die Schwanenanalogie besonders passend: Der erste, berühmte Flop des Balletts in Moskau verhiß wenig Gutes für die Zukunft dessen, was inzwischen zum größten Schlachttross des Balletts wurde. Die Transformation von *Schwanensee* kam allerdings durch wesentliche Veränderungen am Werk selbst über beinahe zwei Jahrzehnte zustande. Die Geschichte von *Dornröschens* rapidem Aufstieg im Repertoire (und in der Achtung von Ballettliebhavern) ist eine ganz andere: Bei Tschaikowskis zweitem Ballett veränderte sich das Publikum, nicht das Ballett.

Die Beschreibungen von *Dornröschens* prächtiger Sankt Petersburger Premiere im Jahr 1890 gehen kaum auf die Schwierigkeiten ein, mit denen das Ballett anfangs zu kämpfen hatte oder darauf, dass etwas, das damals am wenigsten gewürdigt wurde, am langlebigsten ist. Kulissen- und Kostümdesigns kommen und gehen, und Schrittfolgen sind Veränderungen unterworfen, aber die Musik des Komponisten aus dem Jahr 1890 bleibt das Herzstück des Balletts, das wir *Dornröschens* nennen. Und es war Tschaikowskis Beitrag, den das Publikum im Jahr 1890 am wenigsten würdigte. Ein Kritiker berichtete, das Publikum habe das Ballett damals entweder als Sinfonie oder Melancholie bezeichnet. Offensichtlich war keine dieser Bezeichnungen angemessen für „richtige“ Ballettmusik am Ende des 19. Jahrhunderts.

Dem Libretto des Balletts erging es nicht besser. Das Publikum war an Melodramen und Handlungen mit Rettungsaktionen gewöhnt und beurteilte das auf Charles Perraults Märchen beruhende Ballett bestenfalls als kindisch und schlimmstenfalls als heimtückisch fremdartig. Das Bühnenbild des Balletts vom Direktor des Imperial Theaters, Ivan Vsevolozhsky (frankophiler Ästhet, ehemaliger Diplomat und verkappter visueller Künstler) wurde für zu üppig befunden: „Seide, Samt, Plüsch, Gold- und Silber-Dekorationen, wunderbarer Brokat, Pelz, Federn und Blumen, Rüstung und Metallornamente...“ Hier war die Empörung des Kritikers allerdings irgendwie begründet. Das Ballett war dafür bekannt, ein Viertel des jährlichen Theater-Produktionsbudgets zu verschlingen.

Angesichts der Verachtung, mit der *Dornröschens* bei seiner Premiere überhäuft wurde, war es vielleicht unvermeidlich, dass das Ballett zu einer Art *Cause Célèbre* für eine jüngere Generation von Petersburger Ballettliebhavern wurde, einschließlich zukünftiger russischer Ballett-Größen wie Igor Strawinski, Alexandre Benois, George Balanchine und Anna Pavlova. Sie sahen in den bombastischen Orchester-Strukturen, der aufwändigen Produktion und dem subtil allegorischen Libretto ein Gesamtkunstwerk, das mit den Werken von Wagner konkurrieren konnte. Eben die Eigenschaften, die ein Publikum pompös oder lächerlich fand, das an *Bayadère* und *Don Quixote* gewöhnt war, sprachen eine Generation angehender Modernisten gerade wegen der extremen Harmonie seiner Bestandteile an.



*Dornröschen* wurde trotz seiner unbekümmerten Billigung der Thronfolge das am meisten aufgeführte Ballett im frühen sowjetischen Repertoire. Einmal wurde der Versuch unternommen, das Ballett umzuschreiben, um den ersten Aufstand des Proletariats zu zeigen, aber die revidierte Fassung schaffte es nie bis auf die Bühne. Die frühen bolschewistischen Kulturbehörden wollten Ballett zu revolutionären Themen, aber noch mehr wollten sie qualitativ hochwertiges Ballett, und *Dornröschen* wurde als eines der wenigen „musikalisch akzeptablen“ Ballette des zaristischen Repertoires ausgesucht.

Die sowjetische Verehrung von Tschaikowski als Meister des Sinfonie- und auch des Theatermusik-Genres und die überwiegend gelassene Haltung gegenüber Petipa in der Sowjet-Ära führten allerdings zu einigen großzügigen Revisionen der Geschichte um die Entstehung des Balletts. *Dritte Jugend, Marius Petipa in Petersburg*, ein Lenfilm-Spielfilm von 1965, zeigt das erste Treffen zwischen dem Komponisten und dem Choreographen als langen Spaziergang durch eine zunehmend authentischer werdende russische Kulisse (vom Sommergarten zu einem Birkenwald), wobei Visionen von verlockenden Speisen und Spielzeugsoldaten auf die Früchte der zukünftigen Zusammenarbeit der Männer anspielen. (Die Ausblendung deutet ein endloses Treffen an, das sich durch Zeit und Raum hinzieht. Das erfundene Treffen zwischen Petipa und Tschaikowski imitiert somit eines, das tatsächlich stattfand und das russische Theater um die Jahrhundertwende sehr veränderte: die berühmte 17-stündige Begegnung zwischen Konstantin Stanislavsky und Vladimir Nemirovich-Danchenko, als sich die beiden trafen, um die Gründung des Moskauer Kunsttheaters zu besprechen.)

Im Petipa-Film kommen der Choreograph und der Komponist in der Sequenz, die zur Veränderung führt, zu der Überzeugung, bei *Dornröschen* zusammenzuarbeiten, obwohl der Petipa im Film glaubt, nicht mehr kreativ arbeiten zu können, und die Tschaikowski-Figur leidet noch unter ihrem ersten Moskauer Flop von *Schwanensee*. Genauer gesagt wird Petipa nach der Logik des Films dadurch, dass er kurz zuvor eine russische Tänzerin geheiratet und sich mit dem Franzosen getroffen hat, zu einem echten russischen Choreographen, der jetzt imstande ist, echte russische Meisterwerke zu schaffen. Außerdem wird der Status des Balletts gesteigert und ähnelt jetzt der Verehrung, die man in der Sowjetunion Sinfonien entgegen bringt.

Wie Roland John Wiley in *Tchaikovsky's Ballets* (Oxford, 1985) verdeutlicht, wird die „Zusammenarbeit“ zwischen Petipa und Tschaikowski bei der Entstehung von *Dornröschen* seit langem überbewertet. In den ursprünglichen Plänen, die Petipa Tschaikowski zukommen ließ, gab der Choreograph für die Struktur und Anordnung des Balletts grundlegende (und manchmal nahe liegende) Parameter an: Fanfaren sollten „bombastisch“ sein, die Musik der Fliederfee „sanft“, und die von Carabosse „diabolisch-sarkastisch“ (S. 354f). Petipa erwähnte einige Takte und Tempi, ließ sich jedoch selten über die Länge

der gewünschten Stücke aus. Die Zusammenarbeit zwischen Petipa und Tchaikowski war kaum ein Vorbild für die Art künstlerischer Zusammenarbeit, die im 20. Jahrhundert geschätzt wurde und fand eher aus der Ferne statt. Den Entwurf für den dritten Akt des Balletts schrieb Tchaikowski zum Beispiel, als er Konzerte in Europa gab. Einige Stücke wurden geschrieben, als der Komponist das Mittelmeer überquerte und andere, als er sich in Tiflis, Georgien, aufhielt. Absprachen mit dem Choreographen fanden später in Petipas Salon statt, wo Tchaikowski dem Choreographen und seiner Familie eine erste Version seiner Komposition vorspielte (S. 111f).

Alexandre Benois, der Petersburger Ästhet und Mitarbeiter von Djalilew, klagte, dass die ursprüngliche Petersburger Produktion von *Dornröschen* irgendwann in ihrem zweiten Jahrzehnt „am Ende war“. Da das Djalilew-Ballett damals in Europa sehr erfolgreich war, überrascht es nicht, dass die nächste Generation von *Dornröschen*-Produktionen des Balletts sich vor allem auf die Dekoration konzentrierte. Konstantin Korovins Aufmachung für das Revival des Balletts im Jahr 1914 in Sankt Petersburg enttäuschte Benois und viele andere. Es zeigte den Geschmack von Djalilews Künstlergruppe „Welt der Kunst“ (der sowohl Korovin als auch Benois angehörten). Korovin versetzte das Ballett ins 18. Jahrhundert, somit schlug die Anspielung auf eine Reise durch 100 Jahre fehl, die so entscheidend für das Ballett und das zugrunde liegende Märchen ist. Die verblassten Farben der Kostüme verließen der neuen Produktion einen Anflug von Dekadenz; von diesem verwachsenen Effekt hieß es, er störe die choreographischen Muster des Balletts.

Der ultimative Bühnenbild-Triumph in der Geschichte von *Dornröschens* Aufführungen war allerdings sicherlich Djalilews Londoner *Sleeping Princess* Produktion im Jahr 1921. León Bakst, ein anderer Veteran der Welt der Kunst/des Ballets Russes, schuf grandiose Kulissen im Stil der Bibienas, einer italienischen Familie von Architekten und Bühnenbildnern, die im 18. Jahrhundert in Europa tätig waren. Und im Sinne der innovativen, gemeinschaftlichen Bemühungen, für die das Ballets Russes bekannt wurde, lud Djalilew Strawinski ein, um einige der Stücke des Balletts neu zu orchestrieren, und Bronislava Nijinska fügte eine neue Choreographie hinzu. Djalilews *Sleeping Princess* wurde erstaunlicherweise 105 Mal hintereinander aufgeführt, was allerdings nicht annähernd ausreichte, um Djalilew den Vorschuss zurückzuzahlen, den er für Bühnenbilder und Kostüme ausgegeben hatte. Was auch immer der Verdienst von Djalilews *Sleeping Princess* war, die Konsequenzen waren schlimm: Das Ensemble musste zeitweilig die Arbeit einstellen und konnte fast drei Jahre lang nicht in England auftreten.

In Petrograd lautete die Devise für die Neuinszenierung von Werken aus der vorrevolutionären Zeit inzwischen eher Erhaltung als Innovation. Und das war kein Wunder. Als Fjodor Lopukhov 1922 das Ballett neu inszenierte, war das Ensemble um ein Drittel auf 119 Tänzer geschrumpft (etwa 150 Tänzer wurden

als Besetzung für Petipas ursprüngliche Produktion von 1890 benötigt). Der deutliche Mangel an Tänzern aller Art – besonders männlicher und weiblicher Solotänzer – erforderte erhebliche Veränderungen der Choreographie sowohl für Solotänzer als auch für die Ensembles, trotz Lopukhovs großer Hoffnungen, das Petipa-Original zu erhalten und wieder zurückzubringen.

Beim post-sowjetischen Versuch des Mariinsky (Kirov)-Balletts, *Dornröschen* 1999 in seine ursprüngliche Form zurückzusetzen, wurden Vsevolozhskys Bühnenbilder, choreographische Notizen, die zu Petipas Lebzeiten entstanden und Tschaikowskis Musik eingesetzt, wie sie 1890 aufgeführt wurde. Sowohl die Kritiker- als auch die Publikumsreaktionen bestätigten den Status des Balletts als Schwan des Ballett-Repertoires der Gegenwart. Die Elemente der Produktion, die die ersten Kritiker von *Dornröschen* verwirrten (die sinfonische Musik, das zeitlose Märchen, die opulenten Bühnenbilder) harmonierten viel besser mit den Verstand – und auch den Augen und Ohren – des Publikums um die Jahrtausendwende.

**Tim Scholl**

## Die Handlung

### PROLOG: Die Taufe

König Florestan XXIV und seine Königin haben alle Feen dazu eingeladen, Patentanten bei der Taufe ihrer Tochter Prinzessin Aurora zu werden. Diese erscheinen mit Geschenken für das Neugeborene, doch die Feierlichkeiten werden unterbrochen, als die böse Fee Carabosse auftaucht. In ihrer Wut darüber, nicht eingeladen worden zu sein, gibt sie Aurora eine Spindel und sagt, dass die Prinzessin sich eines Tages den Finger daran stechen und sterben werde. Die Fliederfee, die ihr Geschenk noch zu vergeben hat, verspricht, dass Aurora nicht sterben wird, sondern in einen tiefen Schlaf fallen wird, aus dem sie der Kuss eines Prinzen erwecken wird.

### ERSTER AKT: Der Fluch

Es ist Prinzessin Auroras 16. Geburtstag und vier Prinzen kommen, um um ihre Hand anzuhalten. Cattalabutte entdeckt Stricknadeln bei drei Frauen. Er ist entsetzt, denn alle Arten von Nadeln wurden verboten, und König Florestan ordnet wütend an, dass die Frauen sterben müssen. Die Königin bittet um Gnade, da es der Geburtstag ihrer Tochter ist, und der König lässt von seinem Vorhaben ab.

Beim Tanzen wird Aurora von einer alten Frau unterbrochen, die ihr eine Spindel gibt. Sie ist neugierig und spielt damit. Als sie sich in den Finger sticht, fällt sie wie tot um. Die alte Frau wirft ihren Mantel zurück, gibt sich als Carabosse zu erkennen und verschwindet, nachdem sie alle an ihren Fluch

erinnert hat. Da erscheint die Fliederfee, um ihr Versprechen zu erfüllen. Sie verzaubert alle, so dass sie in einen tiefen Schlaf fallen, und lässt den Palast von einem dichten Wald überwuchern.

### ZWEITER AKT: Die Vision

Hundert Jahre später jagt Prinz Florimund mit Mitgliedern seines Hofes im Wald. Es wird ein Hirsch gesichtet und von der Jagdgesellschaft verfolgt, wobei der junge Prinz allein zurück bleibt und versonnen von der perfekten Liebe träumt. Die Fliederfee erscheint und zeigt ihm eine Vision von Prinzessin Aurora. Florimund fleht sie an, ihn dorthin zu führen, wo Aurora schläft. Außen vor dem Tor des Palastes begegnen sie Carabosse, doch sie wird von der Fliederfee zurückgeschlagen. Schließlich erweckt Prinz Florimund Prinzessin Aurora mit einem Kuss – der Fluch ist gebrochen und Carabosse endlich besiegt.

### DRITTER AKT: Die Hochzeit

Zur Hochzeit von Prinz Florimund und Prinzessin Aurora erscheinen allerlei Märchengestalten. Alle feiern gemeinsam und die Fliederfee gibt der Ehe ihren Segen.

## Der Nussknacker damals und heute

Es ist kaum zu glauben, dass *Der Nussknacker*, heute ein fester Bestandteil des Ballettspielplans, das Produkt einer schwierigen Zusammenarbeit war und nach seiner Erstaufführung 1892 von den Kritikern zerrissen und nur selten aufgeführt wurde. Tschaikowski hatte das Ballett aus Dankbarkeit für den Direktor des Imperial Theaters, Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky, komponiert. Im Jahr zuvor hatte er mit *Dornröschen* einen großen Erfolg gefeiert, doch Tschaikowski war mit den Szenarien von *Der Nussknacker* unzufrieden, als er sie schließlich sah. Der angesehene Choreograf Marius Petipa, der Anweisungen und einen detaillierten Plan der Tänze skizzierte und dem Komponisten Szenen des neuen Balletts pantomimisch dargestellt hatte, wurde kurz nach Beginn der Proben krank und überließ dem zweiten Ballettmeister Lew Iwanow die eigentliche Choreografie.

Betrachtet man das Werk aus heutiger Sicht, ist es auffällig, wie selten es in der Anfangszeit aufgeführt wurde. Nach 14 Aufführungen wurde das Ballett in der dritten Saison gar nicht mehr gespielt. Zwischen 1897 und 1900 gab es ebenfalls keine Aufführungen und *Der Nussknacker* wurde am Bolschoi-Theater in Moskau vor der Oktoberrevolution gar nicht produziert. Dort fand die erste Aufführung erst 1919 statt, fast 27 Jahre nach der Premiere. Auch auf die jahreszeitlich bedingte Aktualität wurde keine Rücksicht genommen,

denn das Werk wurde regelmäßig zwischen September und Mai aufgeführt, im Dezember gab es selten mehr als eine Aufführung.

Woran lag also das Problem bei *Der Nussknacker*? Nach den kritischen Reaktionen zu urteilen, ging es nicht um die neuen Elemente, sondern darum, dass konventionelle Mittel zu weit getrieben wurden. In einer Zeit, in der das Publikum viel Freiheit bei der Logik und den Beweggründen von Balletthandlungen akzeptierte, wurde *Der Nussknacker* als unzulänglich befunden. „Die Autoren von Ballettlibrettos ermüden nie den Intellekt von Liebhabern der Choreografie,“ schrieb ein Kritiker, „aber der Autor des Librettos von *Der Nussknacker*, Ballettmeister Mr. Petipa, missbrauchte sein Recht, was die Schlichtheit und Einfachheit des Inhalts betrifft. *Der Nussknacker* hat gar keinen Inhalt.“ Dieser Kritikpunkt vieler früher Kritiker trifft jedoch nicht ganz zu. Es gab keinerlei Zusammenhang zwischen der Weihnachtsparty im ersten Akt und dem Reich der Süßigkeiten im zweiten Akt, der darauf hindeuten könnte, dass beide Teile desselben Balletts waren. Im Libretto von 1892 wurden die fantastischen Ereignisse nicht erklärt und die Geschichte bestand somit aus zwei Hälften, die sich kaum aufeinander bezogen.

Auch wenn das Publikum zur Kaiserzeit bei seinen Balletthandlungen nicht auf dramatische Korrektheit bestand, war eine luxuriöse Ausstattung essenziell. „In der Hinsicht,“ fährt derselbe Kritiker fort, „haben die Theater in Sankt Petersburg ... schon lange den Ton und die Regeln für ganz Europa vorgegeben. Sogar Paris und London verneigen sich vor Petersburg ... Schönheit, Pracht und Geschmack, die nicht vor Risiko und Kosten haltmachen, konkurrieren auf geniale Weise miteinander.“ Aber auch hier überschritten die Produzenten von *Der Nussknacker* die Norm. Tchaikowski war von der Inszenierung überwältigt und schrieb nach der Premiere an seinen Bruder Anatole, dass „die Produktion beider Werke (*Der Nussknacker* und sein Begleitstück, die Oper *Jolantbe*) prächtig, das Ballett sogar zu prächtig gewesen sei. Die Augen ermüden an so viel Luxus.“ Vladimir Telyakovsky, der 1901 der Direktor des Imperial Theaters wurde, erinnerte sich, dass die Produktion unglaublich geschmacklos war. Manche der Darsteller, die im zweiten Akt die Süßigkeiten darstellten, waren „verkleidet wie extravagante Brioches aus Fillipovs Pâtisserie“, ein berühmtes Etablissement in Sankt Petersburg.

Die Bewertungen von *Der Nussknacker*, die auf diesen und anderen Kritikpunkten beruhten, waren somit wenig schmeichelhaft. Ennui sprach ein milderer Urteil aus: „Es heißt, bei der ersten Aufführung waren nur die Ballettomanen gelangweilt; bei diesem Anlass (die zweite Aufführung) ... verbreitete *Der Nussknacker* nichts anderes als Langeweile und viele Zuschauer verließen noch vor Schluss der Aufführung das Theater.“ An anderer Stelle heißt es: „Für die Tänzer ist nicht viel zu tun, von Kunst kann man gar nicht sprechen und für das künstlerische Schicksal unseres Balletts ist es ein weiterer Schritt nach unten.“ Ein dritter Kritiker schrieb: „Die Produktion von Balletten

wie *Der Nussknacker* kann eine Balletttruppe schnell und leicht in den Ruin führen.“ Durch die Verachtung kommt noch ein weiterer Makel ans Licht, den das Publikum heute als Vorzug empfindet: Das Ballett war für Kinder. „Dieses Kinderballett ist völlig kindisch,“ schrieb ein Kritiker, der als Alter Ballettomane bekannt war, „das Stück ist pures Kindergeschwätz! Sie glauben vergebens, dass man den mangelnden Einfallsreichtum dieser Aufführung durch eine luxuriöse Produktion ersetzen kann.“ Zwanzig Jahre später tat Sergej Djagilew, der das Repertoire seiner Kompanie in der *Times* verteidigte, den *Nussknacker* als ein Ballett ab, das von hundert Kindern aufgeführt wird.

Für den modernen Produzenten, der sich von den ersten Aufführungen des *Nussknackers* inspirieren ließ, war eine Neuinszenierung dennoch lohnend. Die aufwendige Inszenierung der magischen Effekte wie das wundersame Wachsen des Weihnachtsbaums, das spektakuläre Tableau im zweiten Akt, „Das Reich der Süßigkeiten“ (derartige „Königreich“-Szenen wurden von Petipa besonders geliebt) und die Teilnahme von Kindern an den Tänzen und der Kampfszene sind alles Komponenten des ersten *Nussknackers*, die auf den fest etablierten Traditionen des späten kaiserlichen Balletts basierten.

Die Choreografie des Schneeflockenwalzers ist etwas Besonderes in der ersten Produktion, und sie wurde von seinen Zeitgenossen als eine von Lew Iwanows großen Kreationen betrachtet. Aber Iwanows Choreografie für diesen Tanz ging bei den späteren Inszenierungen verloren. Sie wurde für das Royal Ballet nach choreografischen Notationen, die vor dem Ersten Weltkrieg in Sankt Petersburg entstanden, rekonstruiert. Sie befinden sich jetzt in der Harvard Theatre Collection. Aus diesem Grund sehen wir jetzt wieder die von Iwanow umgesetzte sinnbildliche Darstellung eines Schneesturms, „die Schraffierungen und Muster von Schneekristallen, die Monogramme und Arabesken des Frosts, die in einer wohlproportionierten, künstlerisch abgeschlossenen Vision zusammengefasst sind“ – wie es von einem Ballettomanen in Erinnerung an die Uraufführung beschrieben wurde.

Neuere Erörterungen, besonders seit dem Ende der Sowjetära, eröffneten neue Interpretationsmöglichkeiten des Werks. Diese schreiben Tchaikowskis Vorbehalte, die Musik von Schloss Zuckerburg zu komponieren, einer zeitweiligen Irritation zu. Allerdings wird davon ausgegangen, dass die Symbolik und der Aufbau des Werks mit seinen offensichtlichen Rissen beabsichtigt waren. Eine Erklärung aus der Sicht des Komponisten wäre seine Liebe zu Dickens, dessen anschauliche Darstellung in *Ein Weihnachtsbaum* eher in die Richtung von *Der Nussknacker* geht, als E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mäusekönig*, auf dem das Libretto basierte. An einer Stelle beschreibt Dickens' Erzähler – wie Klara die einzige Person im Haus, die wach ist – den Weihnachtsbaum seiner Kindheit, umgeben von Spielsachen, unter anderem ein „dämonischer Anwalt in einer schwarzen Robe“, Puppen, Trommler und ein Regiment von Soldaten in einer Schachtel. Einen Moment lang „verändert

sich der Baum selbst und wird zu einer Bohnenranke – die fantastische Bohnenranke, auf der Jack bis zum Haus des Giganten hochkletterte!“, und sogleich „werden alle Dinge ungewöhnlich und verzaubert.“

Dies entsprach vielleicht Bildern, die Tschaikowski gefielen, aber der Hauptbruch des Librettos – zwischen der alltäglichen Welt und dem Reich der Süßigkeiten – war Hoffmann entnommen, allerdings wurde am Schluss nicht so wie bei ihm zur Realität zurückgekehrt. Klara wacht einfach aus ihrem Traum aus, womit der fantastische Aspekt der Handlung geklärt wird. Dieses Mittel wurde auch bei vielen neueren Produktionen angewendet. Trotzdem wirft das Problem der Inkohärenz, das zu Beginn so scharf kritisiert wurde, eine berechtigte Frage auf: Hätten ein gebildeter Theaterregisseur wie Vsevolozhsky, ein erfahrener Ballettmeister wie Petipa und ein kluger Komponist wie Tschaikowski einen derartigen Bruch in der Erzählung zugelassen, ein Anfang und eine Mitte ohne Ende? Die Kritik der Ballettomanen, *Der Nussknacker* hätte die Konventionen des Balletts, das derartige Freiheiten erlaubte, überschritten, wirkt abschätzig und nicht sehr zufriedenstellend, wenn man das Format der Kollaborateure betrachtet.

Könnten derartig offensichtliche Mängel auf eine neue Art von Drama hindeuten? Volkskundler weisen darauf hin, dass die Motive des wachsenden Weihnachtsbaums und des winterlichen Waldes, die bei Hoffmann fehlen, an antike Darstellungen der Unterwelt, der regulären Welt und des Himmelsreichs erinnern, die durch einen Baum verbunden sind. Der Winter symbolisiert hingegen nicht nur den Tod vor der Wiedergeburt, sondern in Verbindung mit dem Wald (wie bei Nr. 8 in der Komposition Tschaikowskis) den Weg zu einer anderen Welt, möglicherweise dem Reich der Toten. Wir wissen nicht, ob die Kollaborateure an derartigen Themen interessiert waren, aber die Möglichkeit, dass ihre Motivation eine andere als lediglich Nachlässigkeit war, wirft ein positiveres Licht auf sie, als das in den frühen Kritiken der Fall war. Bei der These spielt Tschaikowski eine zentrale Rolle, denn all seine Werke, angefangen mit *Der Opritschnik* über *Eugen Onegin* bis hin zu *Dornröschen*, *Pique Dame* und *Jolantbe* (das letzte Beiwerk zu *Der Nussknacker*) zeichnen sich durch eine symbolische oder ungewöhnliche Herangehensweise an Dramen aus, was jedes Mal zu anfänglicher Kritik führte, da sie nicht den Konventionen entsprachen. Das experimentelle Element, das seinen Werken ebenfalls zugrunde liegt, zeigte sich schon in seinen ersten Kompositionen als Student, und könnte auch beim *Nussknacker* bestätigt werden, wenn wir mehr über seine Rolle in der Anfangszeit der Zusammenarbeit wüsten. Kurz gesagt, der Komponist formulierte vielleicht neue Zugänge zur lyrischen Bühne, die mehr von der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts geschätzt wurden, als von seinen Zeitgenossen. Falls das der Fall ist, war seine Kritik am exzessiven Luxus der *Mise-en-scène* vielleicht ernst gemeint, aber sie hatte nichts mit der Botschaft des Balletts zu tun.

**Roland John Wiley**

## Die Handlung

Drosselmeyer, ein zeitloser Zauberer, der mechanische Spielzeuge und Uhren herstellt, leistete einmal seine Dienste in einem Königspalast, wo er eine Falle erfand, die die halbe Mäusepopulation tötete. Als Rache verzauberte die böse Mäusekönigin Drosselmeyers Neffen Hans-Peter und verwandelte ihn in einen hässlichen Nussknacker. Der Zauber kann nur durchbrochen werden, wenn der Nussknacker den Mäusekönig tötet, was größte Tapferkeit erfordert, und wenn sich ein junges Mädchen trotz seiner furchtbaren Erscheinung in ihn verliebt.

Als Drosselmeyer von seinen Freunden, den Stahlbaums, eingeladen wird, um die Gäste bei ihrer Weihnachtsparty zu unterhalten, ist das die Chance, auf die er gewartet hat. Ihre Tochter Klara ist etwas jünger als Hans-Peter, der im Nussknacker gefangen ist, und Weihnachten bietet sich für eine Konfrontation zwischen dem Mäusekönig und dem Nussknacker an, da die Mäuse damit beschäftigt sind, die Überreste zu stibitzen. Er beschließt, den Nussknacker Klara anzuvertrauen und erschafft einen speziellen Weihnachtsengel, um ihr bei ihrer Aufgabe zu helfen.

Als die Gäste gegangen sind und alle schlafen, geht Klara nach unten, um den Nussknacker zu suchen. Dort trifft sie auf Drosselmeyer, der auf sie wartet. Er zieht sie in seine eigene Fantasiewelt, in der Zeit keine Rolle spielt, setzt all seine Kräfte ein, um das Wohnzimmer in ein Kampffeld zu verwandeln, und ruft den Mäusekönig herbei.

Im nachfolgenden Kampf zwischen den Mäusen und den Spielzeugsoldaten tötet der Nussknacker den Mäusekönig. Doch das gelingt ihm nur, weil Klara eingreift und aus Mitleid sein Leben rettet. In seine menschliche Form zurückverwandelt, tanzt er mit Klara und sie finden sich im Land des Schnees wieder. Drosselmeyer schickt sie auf eine magische Reise in den Zuckergarten und in das Reich der Süßigkeiten, wo sie der Zuckerfee und ihrem Prinz begegnen.

Endlich aus seinem Gefängnis befreit, erzählt Hans-Peter der Zuckerfee von seinem großen Abenteuer und wie Klara sein Leben gerettet hat. Im Anschluss findet eine prachtvolle Party statt, die Drosselmeyer für sie gibt, um sie für ihre Tapferkeit zu ehren.

Wieder in der Realität rennt Klara auf die Straße, um Drosselmeyer zu suchen, und trifft einen jungen Mann, der ihr seltsam vertraut vorkommt. Währenddessen betet Drosselmeyer in seinem Workshop, dass seine Bemühungen belohnt werden. Sein Neffe kehrt zurück; der Zauber wurde tatsächlich gebrochen.

**Peter Wright**