

L'enfant et les sortilèges

Mit der Arbeit an seiner zweiten Oper, deutsch wörtlich *Das Kind und die Verzauberungen*, begann Ravel 1919. Als Libretto diente ihm der "Text für ein Kinderballett", den Jacques Rouché, seit 1913 neuer Direktor der Pariser Oper, anlässlich seines Amtsantritts bei der Varietékünstlerin und Schriftstellerin Colette (1873-1954) in Auftrag gegeben hatte. Diesen Text bot Rouché Ravel an, den er sehr schätzte, seit dieser für ihn 1911 innerhalb weniger Monate eine zur Ballettmusik erweiterte Fassung seiner Märchensuite *Ma mère l'oye* erarbeitet hatte. Ravel akzeptierte den Text, doch kam seine Arbeit daran bald wegen anderer Projekte ins Stocken: 1920 entstand *La Valse*, 1921 die *Sonate für Violine und Violoncello*, 1922-1923 war er noch mit einigen kleineren Kompositionen beschäftigt. Zugleich lähmte ihn die Erkenntnis, dass die konventionell geführte Pariser Oper weder die Ausstattung noch das Publikum für eine Ballettoper mit magischen Gestalten hatte. Dies musste demotivierend wirken, zumal er hoffte, wie er schon 1923 äußerte, diese Oper werde sein "Hauptwerk" werden.¹ Dass er die Arbeit letztlich doch fertigstellte, ist dem Direktor der Opéra de Monte Carlo zu verdanken. Raoul Gunsberg hatte sich mit anspruchsvollen Gastspielen der Balletts russes einen Namen gemacht und Ravels *L'heure espagnole* mit großem Erfolg aufgeführt. Wie es Mathias Schillmöller beschreibt:

Die Oper von Monte Carlo verfügte über hervorragende finanzielle Mittel und war mit aufwändigen Inszenierungen vertraut. Ravels anfängliche Begeisterung kehrte wieder, und sein Kontakt zum Sujet wurde immer inniger. [...] Plötzlich schien er ganz mit den Zauberwesen der Oper zu leben.²

Die triumphale Uraufführung fand daher am 21. März 1925 in der Oper von Monte Carlo statt, musikalisch geleitet von Victor Sabata, getanzt von den Ballets russes in einer Choreografie des damals 21-jährigen George Balanchine. Die weit weniger glückliche Pariser Erstaufführung folgte am 1. Februar 1926 an der Opéra-Comique unter Albert Wolff. Die Partitur und der Klavierauszug wurden noch 1925 bei Durand verlegt.

¹In einem "Un célèbre compositeur à Londres" überschriebenen Dokument bekennt Ravel: "Je songe à une fantaisie lyrique [...] dont j'espère faire l'œuvre de ma vie". Veröffentlicht in Arbie Orenstein, *Ravel: Lettres, Écrits, Entretiens* [Paris: Flammarion, 1989], S. 347.

²Mathias Schillmöller, *Maurice Ravels Schlüsselwerk L'Enfant et les Sortilèges. Eine ästhetisch-analytische Studie* (Frankfurt: Peter Lang, 1999), S. 61.

Die unterschiedliche Rezeption, die beim Pariser Publikum wesentlich zurückhaltender ausfiel als im fortschrittsorientierten Monte Carlo, setzte sich in der Bewertung der Kritiker und Musikwissenschaftler fort. Einige beschrieben die Oper als “Wunderkindmusik” und “naives Divertissement” (Hirsbrunner) oder “virtuoses Stil-Potpourri” (Orenstein), andere als “erstes und wohl bedeutendstes Beispiel eines französischen Musicals” (Csampai).³ Ravel selbst kategorisierte sie in seiner autobiografischen Skizze als “opérette américaine”, offiziell jedoch als “fantaisie lyrique”.

Die Handlung kreist um ein kleines Schulkind, das anfangs lustlos vor einer Hausaufgabe sitzt. Als die Mutter es wegen seiner Faulheit ausschimpft, streckt es ihr die Zunge heraus. Zur Strafe wird ihm auferlegt, bis zum Abendessen allein zu bleiben, bei trockenem Brot und ungesüßtem Tee. Nachdem die Mutter gegangen ist, lässt das Kind seiner Wut freien Lauf und zerschlägt oder zerreißt alles, was ihm in die Finger kommt. Doch die zerbrochenen Dinge erwachen nacheinander zu nie gekanntem Leben und führen dem Kind die Folgen seiner Zerstörungswut vor Augen. Bald findet es sich im Garten wieder, wo Vögel, Insekten und kleine Kreaturen die vielen Gräueltaten aufzählen, die das Kind an ihnen verübt hat. Verängstigt ruft es schließlich nach seiner Mutter, doch dieser Ausweg weckt erst recht den Zorn der Tiere. Sie verbünden sich zunächst gegen das Kind, streiten und kämpfen aber bald auch gegeneinander. Im Getümmel wird das kleine Eichhörnchen verletzt. Das erschütterte Kind verbindet ihm die verletzte Pfote, fällt dann jedoch kraftlos zu Boden. Plötzlich herrscht eine tiefe Stille und Benommenheit unter den Tieren: Das Kind hat gesühnt, und nun regt es sich nicht mehr! Beschämt über ihre eigene Gewalt beschließen die Tiere, Hilfe herbeizurufen, indem sie das Wort wiederholen, das es zuletzt geschluchzt hat: “Mama”.

Hatte Ravel seiner ersten Oper eines seiner zwei Lieblingsthemen – Lebenswelt, Musik und Tanz der Spanier – zugrunde gelegt, so wendet er sich jetzt, zwölf Jahre später, seiner zweiten Herzensangelegenheit zu: der Welt der Kinder und ihrer Fantasien. Diese Thematik hat wichtige Vorläufer in seinem einzigen Klavierlied auf einen eigenen Text, dem 1905 entstandenen *Noël des jouets*, und in der drei Jahre später für Klavierduo komponierten, später zur Ballettmusik erweiterten Märchensuite *Ma mère*

³Hirsbrunner, *op. cit.*, S. 133 und 207, Orenstein (1978), S. 211, Attila Csampai et al., Hrsg., *Opernführer* (Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1990), S. 1020. Detaillierte Untersuchungen des gesamten Werkes liegen vor allem in zwei Dissertationen vor: in der oben genannten deutschsprachigen Studie von Mathias Schillmöller von 1999 und der schon zu *L'heure espagnole* zitierten australischen Arbeit von Emily Kilpatrick (2015).

l'oye. Die "fantaisie lyrique" *L'enfant et les sortilèges* verbindet Elemente beider Werke: Neben animiertem Mobiliar, Geschirr und Tapetendekor sowie anthropomorph agierenden Tieren und Zahlen taucht auch hier eine Märchenprinzessin auf.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Opern besteht in der Funktion des Tanzes. Sind es in *L'heure espagnole* die Rhythmen im Orchester, die durch ihre Charakteristik nahelegen, dass Habaneras und Walzer ertönen, so verwendet Ravel den Bühnentanz in seiner zweiten vollendeten Oper wie in der erweiterten Fassung der Mutter-Gans-Geschichten als zusätzliche Ausdrucksnuance. Diese Tänze integriert er in dreierlei Gestalt: als verbal nicht erwähnte musikalische Gattung (so im Ragtime, zu dem Teekanne und Tasse ihr manieriertes Gespräch führen), als explizit thematisierte Bedingung eines Dialogs (so in dem "steifen und grotesken Tanz", zu dem der ehrwürdige Lehnstuhl den eleganten kleinen Polstersessel auffordert, in der Polka von Hutzelmännchen und Zahlen sowie im Tanz der Libellen und Falter), oder schließlich als wortlos getanzte Intermezzi der Asche mit dem Feuer, der Hirten und Hirtinnen aus der zerfetzten Tapete und der Frösche aus dem Teich im Garten.

Laut Libretto erstreckt sich das Geschehen vom Nachmittag eines Tages über den Sonnenuntergang, die Dämmerung, den Aufgang des Mondes und die mondbeschienene Nacht bis zum nächsten Morgengrauen. Im Zeitraffer dieses halben Tages durchläuft die Handlung den Prozess kindlicher Entwicklung des Ich über die Phase lustbetonter Selbstbezogenheit bis zur Herausbildung von Verantwortung und Einsicht in den Eigenwert der Dinge und Lebewesen. Während die Zerstörungsakte des Kindes aus blinder Wut und noch unhinterfragtem Egoismus resultieren, führt die Verurteilung durch die Verletzten und die Einfühlung in deren Schmerz zu Empathie und den ersten Anzeichen einer Umkehr.

Schon in der Einleitung äußert das Kind den Willen, aus schierer Lustlosigkeit seine Haustiere zu quälen: "den Kater am Schwanz zu ziehen und dem Eichhörnchen seinen abzuschneiden." Für die Bestrafung durch seine Mutter lässt es sodann wie selbstverständlich seine ganze Umgebung büßen. Wie es im Libretto heißt: Es fegt mit der Rückseite seiner Hand Teekanne und Tasse vom Tablett, die in tausend Stücke zerbrechen, öffnet den Käfig des Eichhörnchens und versucht, es mit einer Eisenfeder zu stechen, zieht den Kater am Schwanz, der sich "fluchend" unter einem Lehnstuhl versteckt, benutzt den Schürhaken als Schwert, um die kleinen Figuren in der Tapete anzugreifen, die sich auf großen Fetzen von der Wand lösen, öffnet den Kasten der großen Uhr und hängt sich ans Pendel, bis es abreißt, und zerfetzt zuletzt die Hefte und Bücher auf seinem Tisch.

Die weiteren Szenen im Haus zeigen, wie die vormals unbelebten Objekte dieser Zerstörungswut nacheinander zum Leben erwachen und dem Kind vor Augen führen, wie sehr es sich selbst schadet. Schon dabei durchläuft das Kind erste Schritte einer Läuterung. Diese beginnt am Ende des Dialogs von Teekanne und Tasse mit dem Bedauern über die zerschlagene Lieblingstasse, setzt sich fort in großer Angst, als Feuer und Asche, von seinem Fuchteln mit dem Schürhaken aufgescheucht, wild tanzen, und gipfelt erstmals in tiefer Betroffenheit darüber, dass die Prinzessin sterben muss, weil das Märchenbuch mutwillig zerrissen ist und daher das Ende ihrer Geschichte unbekannt bleibt. Nach der Quälerei durch die unsinnigen Gleichungen, mit denen die Zahlen aus dem zeretzten Arithmetikbuch das Kind verwirren, brummt ihm der Schädel.

Beim Eintritt in den Garten und die ersehnte Freiheit wird das Kind mit den Folgen seiner gedankenlosen Grausamkeiten des Vortages konfrontiert: Der Baum ächzt unter der Wunde in seiner Rinde, während Libelle und Fledermaus um ihre aufgespießten bzw. erschlagenen Gefährtinnen trauern. Der Schmerz der Verletzten und besonders die Vorstellung von nun mütterlosen Fledermauskindern führt beim Kind über Beklommenheit zu einem zunehmenden Bewusstsein der Schuld, die von der Fledermaus am Ende ihrer Klage denn auch ausdrücklich mit "C'est ta faute" bestätigt wird. Die Kette der Einsichten kumuliert in einem Gefühl bedrückender Verlassenheit. Erst das Ende der Nacht bringt – nur gestisch, ohne Worte – eine Art erster Wiedergutmachung, indem das Kind dem im Krawall der Tiere verletzten Eichhörnchen die Pfote verbindet.

Die Zerstörungen und Verletzungen in den beiden Hälften der Oper betreffen Aspekte von Kultur und Natur, die das Kind nicht verstehen kann. Die Ausstattung seines Kinderzimmers mit einem großen Lehnstuhl und einem Louis-V-Polstersessel, einer Burgunder-Standuhr und einem Kamin sowie sein Geschirr aus Wedgwood-Teekanne und chinesischer Tasse sind wenig kindgerecht und werden durch eine mit Hirtenszenen bedruckte Tapete und ein Märchenbuch kaum aufgewogen. Der große Baum und die Tiere im Umkreis des Tümpels wiederum präsentieren sich als Objekte, die es für ein kleines Kind zu erforschen gilt. So ist es kein Zufall, dass es ausgerechnet das artfremd in einem Käfig des Kinderzimmers gehaltene Eichhörnchen ist, dessen Qual das Kind zuerst wahrnimmt und in liebevoller Anteilnahme zu lindern sucht.

Die Sprache des Librettos spiegelt den Hintergrund der jeweils im Zentrum der Szene stehenden Akteure. So erklären sich die altertümlichen Äußerungen von Lehnstuhl, Sessel und Standuhr, das gezierte englisch-französische Kauderwelsch der Wedgwood-Teekanne, das mit japanischen

Brocken durchmischte Pseudochinesisch der Tasse, die nach Abzählreimen klingenden Gleichungen der Zahlen, das Stottern des Hutzelmännchens, sein erfundenes Reimwort ("frêtre" zu -mètre) und seine größentrunkene Zähleinheit "Frakzillionen". Hinzu kommen die lautmalerischen Äußerungen der Standuhr ("ding ding ding"), der Frösche ("côac côac", "ké kek", "ploc"), des Eichhörnchens ("öh, öh") und der Fledermaus ("tsk, tsk"). Im Katzenduett ersetzt Ravel Colettes einfaches "miau" sogar durch eine schier unendliche Anzahl nasaler und diphthongierender Silben.

Merkwürdig ist die Art, wie die Mutter zu ihrem Kind spricht. Es sitzt über Schulaufgaben, doch sie redet es als "Baby" an. Dabei geht sie innerhalb ihrer ersten acht Takte von der dritten Person über das vertraute "Du" zur Höflichkeitsform über ("Bébé a été sage? Il a fini sa page?" / "Tu n'a rien fait !" / "Promettez-moi, Bébé, de travailler ?") Es scheint, als wollte der Text zeigen, dass der Unmut der Mutter über die Bockigkeit ihres Kindes sofort zu einer erzieherischen Distanzierung führt, die ihrerseits die Frustration und Zerstörungswut des Kindes erklären könnte.

In relevanten Adjektiven zeichnet das Libretto diese Entwicklung sehr eindrücklich nach. Die insgesamt 17 Feststellungen, dass dieses Kind "unartig" (*méchant*) ist, häufen sich in den ersten Szenen und nehmen danach stetig ab, während die gegenteilige Feststellung, es sei "artig" (*sage*), sich erst ganz am Ende verdichtet und zuletzt sogar durch die Bestätigung, es sei "lieb" (*doux*), ergänzt wird.⁴

Ähnlich vielfältig wie die Anzahl der verkörperten Verzauberungen sind die Klangfarbenschattierungen, die Ravel sowohl für den vokalen als auch für den instrumentalen Bereich konzipiert. Wie der Liste der auftretenden *personnages* zu entnehmen ist, die der Partitur vorangestellt ist, umfasst das Spektrum der Solostimmen zehn Stimmlagen: drei Soubretten, vier Soprane, vier Mezzosoprane, einen Mezzo-Alt, zwei Alte, zwei lyrische und einen burlesken Tenor, zwei Baritone sowie einen hohen und einen tiefen Bass, dazu einen Kinderchor und einen gemischten Chor.

Auch die Instrumente, die szenisch illustrativ eingesetzt sind, bieten einige klangliche Überraschungen. Während den Streichern insgesamt eine eher sekundäre Rolle zufällt, überträgt Ravel den Kontrabässen mehrfach bildhafte Komponenten. Darunter sind die hohe Flageolettmelodie in der Einleitung und die Oktavsprungchromatik der beginnenden Verzauberung.

⁴Diese Nuance der Adjektive gilt es zu erinnern trotz der Tatsache, dass alle drei Begriffe mehrdeutig sind. So kann *méchant* auch als "böse" übersetzt werden und hat in der Szene des Feuers möglicherweise diese Bedeutung; *sage* heißt in Bezug auf Kinder zwar "artig", sonst jedoch eher "weise", und *doux* hat außerhalb dieses Kontextes die Konnotationen von "süß" und "sanft" oder auch "leise".

Durch Ziehen einer jeweils anderen Auswahl der vier Registerknöpfe veränderte sich die Klangfarbe der angeschlagenen Töne, die dann eine Laute, ein Cembalo oder ein Cymbalom suggerierten. Der Mechanismus war erst 1919 vom belgischen Orgelbauer George Cloetens erfunden worden und faszinierte Ravel so sehr, dass er ihn sowohl in der Kammermusikversion seiner 1924 komponierten *Tzigane* als regionaltypisch tönende Begleitung des 'Zigeunerorgelbauers' einsetzte als auch in der Oper *L'enfant et les sortilèges*. (Heute bieten Synthesizer, deren Entwicklung Ravel nicht mehr erlebte, eine einfachere Lösung.)

Ravels Orchestermusik zeichnet sich insgesamt durch höchst differenzierte und eigenwillige Klangmischungen aus. Dennoch trifft Schillmöller einen ausschlaggebenden Aspekt, wenn er Ravels Instrumentierungsentscheidungen auch in Hinblick auf die spezifische Bühnenthematik deutet:

Die merkwürdige Analogie von Instrument und Lebewesen könnte ihn in *L'Enfant* besonders inspiriert haben: So wie die Gegenstände im Libretto zum Leben erwachen, so erhalten die Instrumente in seiner Musik eine eigenartige Seele. Da sie oft tief, dissonant oder fremdartig klingen, ähneln sie Schauspielern, die Grimassen ziehen. Ravel "verwandelt", verfremdet und manipuliert vor allem tradierte Klangeigenschaften.⁵

Anders als *L'heure espagnole* ist *L'enfant et les sortilèges* in Libretto und Partitur nicht in Szenen gegliedert.⁶ Dies überrascht schon im Text, wo die Abfolge der verschiedenen Konstellationen deutlich erkennbar ist. Erst recht verwundert es bei Ravel, der für jede Situation thematisch und rhythmisch klar charakterisierte Musik komponiert. Indem er das Ende einer Episode musikalisch entweder mit einer Generalpause unterstreicht oder durch Kontraste in Tonalität und Stimmung erkennen lässt, verfährt er ebenso wie in der früheren Oper. Der Analyse in diesem Kapitel liegt eine Gliederung in Einleitung und 21 Szenen mit abschließender Apotheose des Ensembles zugrunde. Diese Gliederung ähnelt in verblüffender Weise der (dort in der Partitur notierten) Struktur in Ravels erster Oper. Die folgende Übersicht zeigt die Abfolge der Szenen mit (von mir hinzugefügten) Kurzbezeichnungen in Beziehung zu Seitenzahl und ggf. neuer Tempoangabe im Klavierauszug sowie zu Seitenzahl und Ziffer in der Partitur:

⁵Schillmöller, *op. cit.*, S. 124.

⁶Stattdessen finden sich auf den Deckblättern der Partituren sowie im Libretto und in den Programm- und Begleitheften von Aufführungen und Einspielungen Hinweise auf "zwei Teile", die aber innerhalb der Notentexte nicht wiederkehren. Ravel selbst verwendet dagegen den Begriff "Szene" in einem Brief vom 27. 2. 1919; vgl. Orenstein, *Lettres ...*, S. 172.

	Klavierauszug	S.	Tempo	Partitur S.	Ziffer
Einleitung		1	<i>Tranquillo</i>	1	
Sz. 1, Enttäuschung der Mutter		2	<i>Più animato</i>	3	[3] + 3 T.
Sz. 2, Zerstörungsrausch * ⁷		5	<i>Presto</i>	6	[7]
Sz. 3, Die Sessel		10	<i>Lento maestoso</i>	17	[17]
Sz. 4, Die Standuhr		14	<i>Allegro vivo</i>	22	[21]
Sz. 5, Teekanne und Tasse *		18	<i>Allegro non troppo</i>	35	[28]
Sz. 6, Das Feuer		25	<i>Allegro</i>	51	[39]
Sz. 7, Die Asche		30	<i>Moderato</i>	63	[48]
Sz. 8, Die Tapetenfiguren		31	<i>Moderato</i>	67	[50]
Sz. 9, Die Prinzessin		41		78	[62]
Sz. 10, Betroffenheit		50	<i>Andante</i>	97	[73]
Sz. 11, Arithmetik *		51	<i>Presto</i>	100	[75]
Sz. 12, Die Katzen		61	<i>Andante</i>	126	[97]
Sz. 13, Am Tümpel		64	<i>Andante</i>	132	[100]
Sz. 14, Der Schmerz der Bäume		67		138	[103]
Sz. 15, Die trauernde Libelle *		70	<i>Valse lente</i>	149	[105]
Sz. 16, Die klagende Fledermaus		74	<i>Abbastanza vivo</i>	156	[113]
Sz. 17, Das Spiel der Frösche		76		162	[117]
Sz. 18, Frosch und Eichhorn		81	<i>Moderato</i>	178	[129]
Sz. 19, Hymne auf die Freiheit *		85	<i>Valse lente</i>	185	[132]
Sz. 20, Krawall		87	<i>Vivo</i>	192	[135] + 3
Sz. 21, Besänftigung		91	<i>Lento</i>	201	[140]
Apotheose		98	<i>Andante</i>	209	[150]

Der Scheitelpunkt, an dem die Verzauberungen aus dem Hausinneren (Möbel und Porzellan sowie Fantasiewesen aus Kamin, Tapete, Märchen- und Mathematikbuch) von den durch das Kind verletzten Tieren des Gartens abgelöst werden, ist das Ende der Sz. 12, der Schnittpunkt zwischen den beiden Szenen, in denen Tiere unter sich und nur in Lauten zu hören sind. Dort heißt es im Libretto: "Die Wände rücken zur Seite, die Decke fliegt weg und das Kind findet sich mit Kater und Katze im Garten wieder." Das Szenenpaar wird eingerahmt durch zwei kurze anerkennende Bemerkungen des Kindes. Die vorausgehenden Szenen im Haus und die folgenden Szenen im Garten zeigen Korrespondenzen, aber auch essentielle Gegensätze. Am deutlichsten spiegelbildlich sind die drei jeweils rahmenden Szenen. Der Einführung des bockigen Kindes in der Einleitung, gefolgt von der Enttäuschung der Mutter in Sz. 1 und dem Zerstörungsrausch in Sz. 2, entspricht das Lob als "artiges und liebes Kind" in der Apotheose mit der vorausgehenden Besänftigung der Tiere in Sz. 21 nach deren Krawall in Sz. 20.

⁷Neben den drei längeren Soli des Kindes in Einleitung, Sz 2 und Sz. 10 fasst Ravel fünf Repliken in musikalisch abgesetzte Überleitungspassagen. Sie sind hier mit * markiert.

Über diese im Libretto angelegten Symmetrien hinaus erzeugt Ravel zusätzliche Querbezüge durch seine Musik. Die letzte Szene im Haus, die Heimsuchung durch die Arithmetik (burlesker Tenor und Kinderchor mit Einwüfen des Kindes), hat ihr stimmliches Pendant beim Eintritt des Kindes in den Garten im Lamento des in seiner Rinde verwundeten Baumes und seiner Baumgeschwister (Bass und Chor mit Einwüfen des Kindes). Dem steifen Menuett beim Dialog von Lehnstuhl und Sesselchen in Sz. 3 liegen ebenso wie dem Gespräch von Frosch und Eichhörnchen in Sz. 18 zwei zwar unterschiedliche, jedoch jeweils motivisch dominierende Punktierungsfiguren zugrunde. Die Klage der Standuhr über den Raub ihres Pendels in Sz. 4 und die Klage des Fledermauswitwers über den Tod seiner Lebensgefährtin in Sz. 16 sind beherrscht von Lautmalerei (dem "ding, ding ding" der Uhr entspricht das "tsk, tsk, tsk" der Fledermäuse). Der in Ragtime-Anklängen komponierte Dialog von Teekanne und Chinatasse in Sz. 5 findet sein stilistisches Gegenstück in dem *valse américaine* überschriebenen Trauergesang der Libelle in Sz. 15. Den virtuosen Koloraturen des Feuers in Sz. 6-7 entsprechen die Vokalsen der Nachtigall in Sz. 15, und das Tutti-Chaos beim mentalen Angriff der Zahlen auf das Kind in Sz. 11 findet ein musikalisches Echo im wilden Instrumentalhöhepunkt beim Aufbegehren der Tiere gegen ihren kleinen Peiniger in Sz. 20.

Ungleich sind die beiden Teile hinsichtlich der Rolle des Kindes: Seine drei Monologszenen fallen in Teil I, ebenso sein umfangreicher Dialog mit der Prinzessin aus dem zerrissenen Märchenbuch, der in Teil II kein Gegenstück hat. Auch die Tanzgattungen, in die Ravels Musik 10 der 21 Szenen fasst, unterscheiden sich in den beiden Teilen der Oper grundsätzlich. Die fünf als Tanz komponierten Szenen in Teil I (Sz. 3, 5, 7, 8 und 11) sind stilistisch und motivisch stark kontrastiert; dagegen vereinen die fünf Szenen im Zentrum von Teil II (Sz. 15-19) Libellen, Falter, Fledermäuse, Eulen, Nachtigall, Frösche und Eichhörnchen in immer neuen Walzervarianten mit einem wiederkehrenden, prägnanten Thema.

Wie in *L'heure espagnole* fasst Ravel die Szenen paarweise oder als mehrteilige Ketten durch fließende Übergänge zusammen; Generalpausen oder ausklingende Takte beenden musikalisch-szenische Blöcke. So gliedert die Musik die Bühnenhandlung in die Einführung des bockigen Kindes (Einleitung + Sz. 1-2), die Animation des Hausrats (Sz. 3-5), die Vorwürfe der Opfer des Schürhakens (Sz. 6-8) und der Figuren aus den zerrissenen Büchern (Sz. 9-11) sowie – nach dem zentralen Paar aus Katzenduett und Tierstimmenkonzert am Tümpel – Klagen aus Flora und Fauna (Sz. 14-16), die Selbstvergewisserung der Tiere (Sz. 17-19) und, abschließend, Eklat und Versöhnung (Sz. 20-21 + Apotheose).

Das bockige Kind: Einleitung und Szene 1-2

Die Musik beginnt leise und kammermusikalisch mit zwei Oboen, die bei noch geschlossenem Vorhang eine Art freimetrisches Organum spielen. In gleichmäßiger Achtelbewegung erklingt eine Kantilene aus insgesamt 69 unregelmäßig phrasierten Quinten und Quarten. Die ersten 27 Achtelbewegen sich ausschließlich im mollpentatonischen Raum über *e* (mit den Quinten *e/h*, *d/a* und *g/d* sowie ihren komplementären Quartan); danach tritt mit *e/a* ein neues Intervall innerhalb desselben Tonraumes hinzu. Erst mit dem 42. Intervall – präzise auf dem goldenen Schnitt der Einleitung – verlässt Ravel mit *fis/h* den Bereich der Pentatonik und deutet ein antiki-sierendes e-Moll an, zudem sich zuletzt der Vorhang hebt.

Die Oboen wiederholen dieses Duett zweimal identisch und ein drittes Mal verkürzt. Die erste Wiederholung ergänzt ein solistischer Kontrabass, dessen auf der *g*-Saite gespielte Flageolettphrase sich im selben Register bewegt wie die Oboen und sowohl durch seine schwer einzuordnende Klangfarbe als auch durch seine leicht abweichende Pentatonik (*h-d-f-g-a*) ein merkwürdiges Gefühl der Unwirklichkeit erzeugt. Dies wird verstärkt durch eine ungewöhnliche Art der Polymetrik: Während die Takteinteilung nach wie vor vom Organumstil der Oboen geprägt und dementsprechend ganz unregelmäßig ist,⁸ spielt der Kontrabass (wie die unten von mir hinzugefügten Taktstriche zeigen) seine melodische Periode im faktischen 4/4-Takt:



Zum dritten Beginn des Oboenduetts mit der Wiederholung der Kontrabassperiode setzt der Mezzosopran des Kindes ein. Seine sechs Aussagen sind unterschiedlich im Umfang sowie hinsichtlich der metrischen Position von Einsatz- und Zielton. Die ersten drei sowie die letzte bewegen sich in der von den Oboen vorgegebenen Mollpentatonik auf *e*; dazwischen greift seine Melodik je einmal das *f* des Kontrabasses und das *fis* der späteren Oboenphrasen auf. Eindeutig ist die Orientierung um den Grundton *e*, der die erste, dritte und sechste Aussage einrahmt und auch zwischendurch oft berührt wird. Der verkürzte Neuanfang der Oboen leitet in Sz. 1 über.

⁸Die 11 Takte der Duettkantilene umfassen 8+5+7+4+7+3+7+9+6+7+6 Achtel. Die Phrasierung überspannt anfangs zwei Takte, später nur einen, wird jedoch mit dem Erklingen des pentatonikfremden *fis* beim “goldenen Schnitt” immer kleinteiliger und überschneidet schließlich mehrmals die metrischen Einheiten.

Der kurze Auftritt der Mutter (Alt) ist rezitativisch angelegt. Er wird umrahmt von einer vierstimmigen Holzbläsergeste mit einem Quartfall im Diskant, die am Szenenbeginn dreimal gantzönig aufsteigend sequenziert wird und in T. 23-24 abschließend ein augmentiertes Echo erfährt.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 2: Die Mutter

Dazwischen untermalen Liegeakkorde der Streicher den Wechsel aus kurzen Vorwürfen der Mutter und Fragmenten des Oboenduets aus dem Vorspiel.⁹ Die Aufforderung, das Kind möge vor allem bedenken, welchen Schmerz seine Bockigkeit der Mutter bereitet, unterlegen die Streicher mit einer vor Ironie tiefenden Homophonie.

Auf den leisen h-Moll-Ausklang und eine gantztaktige Generalpause folgt Sz. 2 mit einem unvermittelten *ff*-Ausbruch zum B-Dur-Undezimakkord mit Tambourinwirbel. Das Klavier (mit Luthéalregister 2 + 3 für den Cembaloklang) unterstreicht den zweifachen, aufmüpfigen “Mir doch egal!”-Ruf des Kindes, das wenig später in einer großen Steigerung mit seiner Unartigkeit prahlt. Sein vierfaches “méchant”, gantzönig in Quartfällen aufsteigend und von Holzbläsern begleitet, verhöhnt die Mutter, indem es ihre Geste imitiert, und führt dabei zum nächsten *ff*-Schlag.

Der folgenden langen Pantomime, in der das Kind seine häusliche Umgebung verwüstet, unterlegt Ravel verschiedenste Fragmente. Das Klavier (jetzt ohne Luthéal) evoziert im *ff* mit einer zwölftönigen Kaskade aus schwarze-Tasten-Zickzack der rechten über weiße-Tasten-Dreiklängen der linken Hand das Zerschlagen des Teegeschirrs. Ein *Agitato* mit Vorschlagsfiguren der Bläser untermalt, wie das vom Kind mutwillig verletzte Eichhörnchen aus Käfig und Fenster ins Freie hüpft, ein crescendoender Paukenwirbel das Aufbegehren des am Schwanz gezogenen Katers und ein fallendes Paukenglissando dessen Flucht unter den Lehnstuhl. Das wütende Fauchen des Katers quittiert das Kind mit einem ersten “Hurra!”-Ruf. Eine Variante der Abfolge aus Klavierkaskade, *Agitato* mit Vorschlagsfiguren der Bläser und gewaltigem Crescendo (mit zusätzlichem Brausen der

⁹Vgl. die jeweils 7/8 umfassenden Zitate der Oboen in T. 6 und 8 mit T. 1 und 3 des Vorspiels, transponiert um einen Halbton höher.

Windmaschine) untermalt sodann das Stochern des Kindes mit dem Schürhaken im Kamin, das Umkippen des Kessels und die sich ergießende Flut aus Asche und Rauch, vom Kind enthusiastisch begrüßt mit einem neuerlichen, jetzt zweifachen “Hurra!”-Ruf

Im dritten Szenenabschnitt liefern sich das Klavier mit seiner Schwarzweiß-Zwölftönigkeit und Holzbläserarpeggien mit Harfenglissandi einen wilden Dialog, während das Kind mit seinem Schürhaken die mit Schäferszenen geschmückte Tapete in Fetzen von der Wand schlägt und dann das Pendel in der Standuhr abreißt. Zu chromatischen Kurven einer Posaune und vielfältigem Schlagzeuggetöse zerreißt es zuletzt noch seine Hefte und Bücher. Nach einem dritten (diesmal gesungenen) “Hurra!” alternieren vom Schlagzeug unterstützte Orchestertremoli zunächst mit dem Erfolgsgeschrei des Kindes und führen dann dessen “libre, libre, méchant, libre”-Rufe in ein monumentales Crescendo, an dessen Ende der kleine Wüterich außer Atem in den Lehnstuhl fällt.

Dies ist die Schnittstelle, nach der die Verzauberung des Hausrats beginnt. Während der Lehnstuhl – “schwer humpelnd wie eine riesige Kröte”, wie es im Libretto heißt – ein kleines Louis-V-Sesselchen zum Tanz auffordert, bereitet die Musik die veränderte Wirklichkeit mit einer achttaktigen Überleitung vor. Ein solistisches Fagott beginnt ganztönig mit einem steigend gebundenen Tritonus und dessen fallenden Sequenzen (*es–a, des–g, ces–f*). Nach einem Überraschungslaut des Kindes und einer langen Generalpause antwortet das Kontrafagott, nun *Lento maestoso*, mit einem Aufstieg in kleinen Nonen, die als von Oktavsprüngen durchsetzte Chromatik gehört werden.

Die Kombination aus Klangfarbe und Intervallik hat in Ravels Werk einen wichtigen Vorläufer: In der Orchesterfassung der Märchensuite *Ma mère l’oye* besetzt Ravel das Biest (aus der Episode “Die Schöne und das Biest”) ebenfalls mit einem Kontrafagott, dessen Thema lineare Chromatik mit einem oktavversetzten chromatischen Schritt verbindet.

L’enfant et les sortilèges, Sz. 2: Das Kontrafagott in Oktavsprung-Chromatik

L’enfant et les sortilèges
Sz. 2, T. 76-78

Kontrafagott

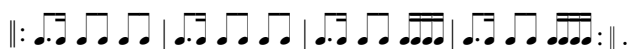
Ma mère l’oye,
4. Satz, T. 49-56


Kontrafagott

Der Hausrat wird lebendig: Szene 3-5

Den laut Libretto “gemessenen und grotesken Tanz des Lehnstuhls mit dem kleinen Louis-V-Sessel” komponiert Ravel in harmonischem g-Moll mit Mollsext und Leitton-*fis*, wobei er die Tonart wiederholt mit einem chromatischem Dreitoncluster und einer querständigen Akkordfolge anreichert.¹⁰ Als Form wählt er ein Menuett mit Trio und leicht veränderter Reprise (A = T. 1-11, B = 12-20, A' = 21-27, Coda = 28-32). Für besondere Farben sorgt in den Abschnitten A und B das Lautenregister des Luthéal, in A' dessen Cimbalomklang. Über dieser Begleitung entfaltet sich der Dialog der beiden Möbelstücke, die sich freuen, das Kind “für immer losgeworden zu sein” – was wohl heißt, dass es ihnen in die verzauberte Welt nicht folgen kann.

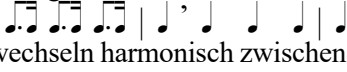

Menuett und Trio sind jeweils durch spezifische Rhythmenfolgen charakterisiert. Für das Menuett ist dies ein variiertes Zweitakter:



Das Menuett endet, nach einer stotternden Replik des Sesselchens, mit einem *ff*-Schlag von “Laute” und Streicherpizzicato sowie einer Generalpause. Im Trio gibt die “Laute” ein oktavverdoppeltes und mit Vorschlag verziertes Motiv im Rhythmus  vor, das Holzbläser und Harfe mit hüpfenden Achtelskalen einfärben, als hätte die beiden stilvollen Möbelstücke der Übermut gepackt. Die Menuett-Reprise beginnt, nach einem “Ja, wer weiß” des Sesselchens, mit einer instrumentalen Variante des ersten Viertakters, in der der Cimbalomklang mit Pizzicati der tiefen Streicher und sporadischen Einwüfen einiger Bläser angereichert wird. (Die Flöte imitiert hier sogar die in der Überleitung im Kontrafagott gehörte Oktavsprunghromatik). Dann folgt ein kurzes Kanonduett.

Der *basse cantante*-Gesang des Lehnstuhls charakterisiert diesen mit gespreizten Tonschritten – der übermäßigen Sekunde *fis-es* am Ende der ersten Zeile und dem Abwärtssprung über die kleine None *b-a* am Ende der zweiten – als recht geziert. Das Sesselchen (Sopran) antwortet mit eigenem *es-fis*, großintervallischen Portamenti und einem abschließenden langen Triller. Im Trio präsentiert der singende Lehnstuhl ein Motiv mit variiertes Sequenz und Erweiterung, das beide Sessel im Kanonduett der Menuettreprise in Umkehrung und integrierter Erweiterung aufgreifen:

¹⁰Vgl. dazu schon in T. 1-2 den g-Moll-Quintsextakkord mit hinzugefügter großer Sept, auf dem dritten Taktschlag gefolgt von einem Dominantnonakkord, dessen erste Achtel mit dem Cluster *cis/d/es* auf der zweiten Achtel querständig um *c* und *e* ergänzt wird.

Für den Gesang der Boxer-Teekanne fügt Ravel den in homophonen Gruppen agierenden Holz- und Blechbläsern eine Combo aus Klavier und Xylophon sowie großer Trommel, Peitsche, Ratsche und Käsereibe hinzu. Die zwischen Gesang und Orchester hin und her geworfenen charakteristischen Rhythmen, die Punktierungsfiguren  und die alternierenden -Takte, wechseln harmonisch zwischen allerlei modalen Versionen um Es-Dur und es-Moll.

Als Kontrast in jeder Hinsicht präsentiert sich die chinesische Tasse. Über einem in Varianten der ‘Humbda’-Metrik begleitenden “Cembalo” ertönt ein Pizzicatotremolo der Streicher, bald ergänzt durch Flageolets der Harfe und schließlich gekrönt von Quartenparallelen der Celesta, deren Pentatonik die “chinesische” Atmosphäre aufgreift. Im Dialogbeitrag der als tiefer Mezzosopran besetzten asse mischen sich dreierlei Elemente: themafremde Lehnwörter aus dem ostasiatischen Raum (Harakiri, Mahjong, Pingpong), der Eigenname eines damals berühmten japanischen Filmschauspielers (Sessue Hayakawa) und in ‘chinesisch’ klingenden Silben aufgeputzte französische Fragmente, die das großbürgerliche Haus zu verspotten scheinen. Zu diesen zählt der Reim “puis-kong-kong-pran-pa, ça-oh-râ l’air chinoâ”, den fantasiebegabte Franzosen als “puisque’on comprend pas, ça aura l’air chinois” hören können (da man nicht versteht, wird das chinesisch wirken), zudem die von Ravels Freund Manuel Rosenthal in der Schlusszeile entdeckte Frage im Soldatenjargon: “kekta foutu d’mon kaoua?” = “Qu’est-ce qu’ t’as foutu de mon caoua?” (Was zum Teufel hast du mit meinem Kaffee angestellt?)¹³

Der als A + B bezeichnete Abschnitt beginnt mit einer instrumentalen Gegenüberstellung der Charakteristika aus den beiden vorausgehenden Abschnitten. Den lyrischen Gesangspart der Tasse übernimmt die Posaune, die punktierten Figuren der Teekanne das Horn. Zu dieser Parodie auf den gelehrten Kontrapunkt ertönt die Ragtime-Begleitung aus Abschnitt A mit Bläsern, Peitsche und Käsereibe über der Humbda-Metrik aus Abschnitt B in Bässen, Fagotten und Pauke. Schließlich folgt, was in der vorausgehenden Materialüberlagerung gefehlt hat: Pizzicatotremoli der Streicher über “Cembalo”-Grundierung bilden den Hintergrund für neue Varianten der sich windenden Celestaparallele, während Teekanne und Tasse im Duett die “chinesische Wirkung” ihrer Fantasiesilben bekräftigen.

Im Tutti der Coda mischen sich Rhythmen, Motive und Klangfarben, bis Kanne und Tasse am Ende eines von Woodblocks, Tambourin, Becken und großer Trommel unterstrichenen Crescendos tanzend abtreten.

¹³Rosenthal zitiert in Kilpatrick, *op. cit.*, S. 126.

Die Szenengruppe mit dem zum Leben erweckten Hausrat endet mit einer 25-taktigen Überleitung. Deren erste Hälfte ist noch bestimmt von der Celesta, die in dreifach augmentiertem Rhythmus eine Kurzfassung der Quartenparallele aus ihrer Begleitung der chinesischen Tasse spielt, wobei sie vom F-Dur des Szenenschlusses zu äolisch d-Moll wechselt. Dazu singt das Kind, etwa in der Mitte der Celestaphrase, seine erste reuevolle Äußerung der Oper: “Oh, meine schöne chinesische Tasse!” – kurzfristig im Kanon mit einem Ausschnitt aus dem zentralen Celestasegment und mit *d-c-a-g-f-d* in pentatonischer Empathie mit dem zerschmetterten Geschirr.

Das Schlussintervall *e/a* der in Quarten verlaufenden Celestaphrase verschmilzt nahtlos mit dem im Violinregister einsetzenden Flageolett zweier Kontrabässe, das erst mit dem Beginn der folgenden Szene aussetzt. Während die Szenenanweisung den roten Sonnenuntergang kommentiert, der das Kind fröstelnd an den Kamin treten lässt, schreibt Ravel für das Klavier mit Luthéalregister 2 ein leises Pochen, mit dem diese Szenengruppe ausklingt.¹⁴

Die Opfer des Schürhakens: Szene 6-8

Der am Ende der Überleitung verhallende Klang *cis/h/e/a*, im Kontext des vorausgehenden d-Moll ein Dominantnonakkord in Umkehrung, wird im *Allegro* zu Beginn der nächsten Szenengruppe sechstönig erweitert: Über einem liegenden tiefen *cis* in Kontrafagott und Kontrabass sowie starken Schwellungen in Windmaschine und Beckenwirbel erheben sich die Zuckungen des Feuers in Trillern der höheren Streicher und ausladenden, bis sechsoktavigen *cis-f-g-a-h-e*-Arpeggien der “Laute”. Als Krönung ertönt im Gesang das auf beinahe sechs Takte gedehnte “Arrière” (Zurück!) des Feuers mit dem Septsprung *h4-a5—h4*. Wie die Sessel und das Porzellan zuvor, tritt auch das Feuer als singender und tanzender Akteur auf. Ravel konzipiert den anspruchsvollen Part für eine Koloratursoubrette. (Die mit dem Feuer symbiotisch verschwisterte aber in sich passive Asche, die das Kind mit dem Schürhaken ebenfalls aufgewirbelt hat, bleibt dagegen bei ihrem Ausdruckstanz in der Folgeszene pantomimisch stumm.)

¹⁴Die Klangwirkung dieses Luthéalregisters war Ravel offenbar besonders wichtig. Anders als bei den Registerkombinationen 1 + 4 (“Laute”), 2 + 3 (“Cembalo”) und 1 + 2 + 3 + 4 (“Cimbalom”), deren Beachtung er schon damals der Ausstattung des jeweiligen Opernhauses überlassen zu haben scheint, ließ er hier ausdrücklich eine Alternativversion in die Partitur drucken, die zu spielen sei, “falls kein Luthéal vorhanden”. Diese ersetzt die dreimal drei Sept-Anschläge des Tasteninstrumentes mit einem im *pp* durchklingenden Intervall in Bassklarinette und Fagott sowie *mf* darüber gesetzten Sept-Anschlägen der Harfe.

Kaum hat sich das Kind im Zuge dieser Stretta, in der das Feuer Anstalten macht, es direkt anzugreifen, hinter den Möbeln verkrochen, da bricht das orchestrale Inferno mitten im Abwärtslauf und vor Erreichen irgendeines Zielakkordes ohne Vorwarnung plötzlich ab. In der daraus entstehenden spannungsvollen Stille erhebt sich die Asche, die Colette im Libretto als "grau, wellig, stumm" beschreibt. In T. 1-12 dieser kurzen Szene versucht die Asche tanzend, das Feuer zu ersticken.

Dazu komponiert Ravel Klavierarpeggien, die im tiefen Register mit Achtelsextolen einsetzen und schrittweise dichter werdend in die Höhe steigen. Das tonmalerische Züngeln wird unterstrichen vom grummelnden Wirbel der großen Trommel, dem liegenden Oktavton *d* in den Kontrabässen und einem von gedämpften Streichern gebildeten Klangkissen, dessen Oberstimme von den Bratschen zu den Geigen wechselnd in einer freien achttönigen Skala von *h3* bis *h6* aufsteigt. Das Feuer reagiert zunächst mit lachenden Staccati und spottend aufschießenden Glissandi, doch zuletzt – Klavier und Streicher sind urplötzlich ganz still geworden – erlischt es mit einem chromatischen Seufzer in extremer Höhe.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 7: Das Feuer lacht . . . und stirbt


The musical score consists of three systems. The first system is labeled 'Moderato' and 'Sz. 7, T. 1'. It features a piano part with arpeggiated chords in the bass, starting with a *ppp* dynamic. Above it, a vocal line for the fire is marked *mp* and includes the lyrics 'A a a a a!'. The second system shows the piano part continuing with arpeggios and a vocal line for the child with the lyric 'Ah!'. The third system, labeled 'T. 13', shows the piano part with a *p* dynamic and a vocal line for the child with the lyric 'Ah!'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Im statischen Nachklang dieses mit übermäßigen Dreiklängen harmonisierten Ersterbens, als nur noch die Glissandi einiger tiefer Streicher ein Weiterleben andeuten, beginnt das Kind zu begreifen, welche Kräfte es in seinem Zerstörungsrausch entfesselt hat. Halblaut, wie flüsternd, singt es ein zweifaches, in den Ganztonkontext eingefügtes "J'ai peur !"

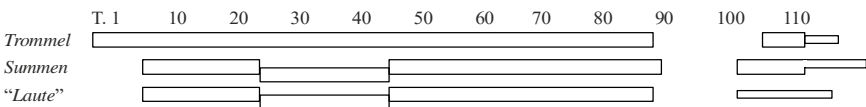
Ein ganz anderes Opfer der schürhakenschwingenden Kindes ist die mit Schäferszenen geschmückte Tapete seines Zimmers. Auf den mutwillig von der Wand geschlagenen Fetzen sind die früher niedlich gruppierten Figuren nun brutal voneinander getrennt. Im Zuge der Verzauberung versammeln sich Hirten und Hirtinnen zu einer Prozession, mit der sie sich von ihrem idyllischen Leben verabschieden. Dabei beschreiben sie die ihnen vertraute Landschaft und deren erstaunliche Farben: malvenfarbenes Gras auf den Weiden für ihre rosa Lämmchen, grünen Schafe und eine Amaranth-Ziege sowie einen blauen Hütehund. Diese bunte, friedliche Gesellschaft hat das Kind zerstört – “das Kind, das uns sein erstes Lächeln verdankt”, “das Kind, das unter der Obhut unseres blauen Hundes schlief”, wie sie vorwurfsvoll und traurig in Erinnerung rufen.

Ravel komponiert die 117 Takte dieser vergleichsweise umfangreichen Szene als Pastoral-Musette, im 2/4-Takt bei meist moderatem Tempo. Die langen Orgelpunkte und die Instrumentierung mit melodischen Holzbläsern zu “Laute” und einem Rhythmusinstrument lassen an idyllische Bilder von Liebesständchen mit Zupf- und Dudelsackbegleitung denken.

Der Gesang der Hirten und Hirtinnen entwickelt sich über einer fast durchgehenden Klangschicht aus drei Komponenten:

- einem zweitaktigen rhythmischen Ostinato , gespielt auf einer kleinen, auf *d* gestimmten Pauke,
- einer schlichten Zwei-Viertel-Begleitung des im Luthéalregister der Laute spielenden Klaviers (überwiegend auf *a*, in der Entwicklung des Hirtenchores jedoch vorübergehend auch andere harmonische Stufen berührend)
- und einem die jeweiligen Töne der Laute verdoppelnden Summen der Chor-Alte und -Bässe.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 8: Die Begleitschicht der Pastorale



In der musikalischen Struktur verbindet Ravel Reihung mit Spiegelung. Die Eröffnung, gefolgt von einer Überleitung mit dem Einsatz von “Laute” und Chorsummen (T. 1-9), bildet mit dem Ausklang (T. 106-117) einen nicht-thematischen Rahmen. Innerlich anschließend erklingt in T. 9-13 und T. 101-105 der musikalisch identische und in sich sprachlich gespiegelte Gruß “Adieu pastourelles” / “Pastoureaux, adieu!” Diese beiden Segmentpaare umschließen eine Reihung ganz unterschiedlicher Formen:

- T. 13-46: große Doppelstrophe des Hirtenchores mit nur wenigen melodischen Varianten in den zweistimmig geführten Sopranen und Tenören aber einer unabhängig vagierenden Harmonisierung durch die Lauten- und Summ-Akkorde;¹⁶
- T. 47-96: Ballett der Tapetenfiguren, musikalisch strukturiert aus Exposition, Kontrast, Reprise und Codetta;
- T. 97-101: kurzer *Più lento*-Einschub.¹⁷

Wie verstört diese Hirtengemeinschaft ist, zeigt die Musik, indem die antikisierend einfache Harmonik stellenweise mit auffälligen Querständen erschreckt. So ist die instrumentale Umrahmung bitonal: In T. 1-6 erheben sich aus einem C-Dur⁹-Liegeklang der Hörner drei hohe Holzbläser in leisen chromatischen Kurven, die in einem E-Dur-Dreiklang ankern; in die folgende Szene mündet die Musik mit einem E-Dur-Dreiklang der drei Posaunen, dem ein f-Moll-Arpeggio der Harfe gegenübertritt.

Noch schriller präsentieren sich die Chorstrophen. Alle aus [a] und [b] entwickelten Teilphrasen sind in ihrem ersten vollen Takt durch verminderte Oktaven oder große Septen gekennzeichnet:

L'enfant et les sortilèges,
Sz. 8: Die zwei Motive
der Chorstrophen



In Exposition und Kontrast des Hirtenballetts beschränkt sich der Gesang auf das Summen von Alt- und Bassstimmen. Erst zur Reprise treten zwei Vokalsolisten hinzu: der Sopran einer Hirtin und der Alt eines Hirten. Ihre Erschütterung über das undankbare Kind lässt in der Codetta die bisher durchgehende Pastoralbegleitung von kleiner Pauke, „Laute“ und Summen verstummen, und ihre abschließenden Klagen im *Più lento* (über dem einzigen Streicherklang des Satzes) ertönen nahezu unbegleitet.

Im Anschluss an den gespiegelt wiederholten Gruß des Hirtenchores treten zum Ausklang, in dem das Orchester die Hauptphrase der Chorstrophe in Erinnerung ruft, alle Tapetenfiguren von der Bühne ab. Dabei verliert sich die Musik ins fast Unhörbare (*perdendosi*).

¹⁶Strophe A1: [a + a']: T. 13-18, 18-23; [b]: T. 24-25, 26-27, 28-29; [c] T. 30-32;
Strophe A2: [a" + a"']: T. 32-37, [b']: T. 37-39, 39-41, 41-44; [c]: 44-46.

¹⁷B1 Ballett mit Orchesterkomponenten [d, e, f] T. 46-51, 52-55, 56-59

C Ballett über Kontrastabschnitt mit [g, g'] T. 60-63, 64-68

B2 zum Gesang der zwei Solisten [d, e, f, e, f] T. 69-73, 74-77, 78-81, 82-85, 86-89

Codetta [e'] T. 90-97

Più lento T. 97-101.

Aus zerrissenen Büchern: Szene 9-11

Die neunte Szene ist die erste, in der das Kind mit einer der Verzauberungen, die sein Wutanfall ins Leben gerufen hat, interagiert. Das Schicksal der Märchenprinzessin, die weiß, dass sie von der Erde verschlungen wird, wenn ihre Geschichte auf dem verbliebenen Fetzen des zerrissenen Märchenbuches plötzlich abbricht, macht das Kind zutiefst betroffen. Nach Erinnerungen an die zuvor so gute Beziehung und einem dramatischen Liebesduett gelobt das Kind, seine "erste Geliebte" nach Art eines tapferen Ritters mit dem Schwert zu verteidigen und so vor dem Tod zu bewahren. Doch kann diese Absicht die Tragik der abgeschnittenen Lebenserzählung natürlich nicht mindern.

Ravel verwebt in dieser Szene zwei voneinander unabhängige Strukturen. Die eine, in der sich das Kind in die Märchenwelt hineindenkt und mit der Rolle des Prinzen in Helm und Rüstung identifiziert, schlägt sich in einem Gesangszitat nieder: Das Kind greift in einer längeren Kantilene die melodische Linie auf, mit der die Prinzessin ihm zu Beginn der Begegnung vor Augen geführt hat, was sie ihm doch zu bedeuten schien.¹⁸

L'enfant et les sortilèges, Sz. 9: Das Kind (K) zitiert die Prinzessin (P)

[Sz. 9, T. 8] **Lento** ♩ = 40

P

Oui, c'est elle, ta Princesse enchanté - e, celle que tu appelais dans ton songe

[Sz. 9, T. 40] **Meno mosso** ♩ = 63

K

(ton cheva-) lier le Prince au cimier couleur d'auro - re? ... Si j'avais une é-pée ...

[T. 13]

P

Celle dont l'histoi-re commencée hi-er, te tint é-veil-lé si long-temps.

[T. 47]

K

Ah! _____ dans mes bras, _____ dans mes bras! Viens, viens! je saurai te dé-fen-dre!

Im Anschluss an dieses Echo ihrer Worte setzt die Prinzessin selbst die variierte Wiederaufnahme fort, wobei sie dem enttäuschten Kind erklärt, dass sein Schwert ihr Schicksal nicht verhindern kann.

¹⁸Vgl. dazu auch Kilpatrick, *op. cit.*, S. 206.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 9: Die Prinzessin vervollständigt das Zitat

Sz. 9, T. 16



Tu te chantais à toi-mê-me: "Elle est blonde, avec des yeux couleur du temps."

Sz. 9, T. 51

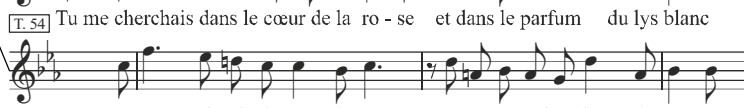


Hé-las ! pe-tit a - mi trop fai-ble, que peux-tu . . . ? Sait on la du-rée d'un rê-ve?

T. 19



T. 54

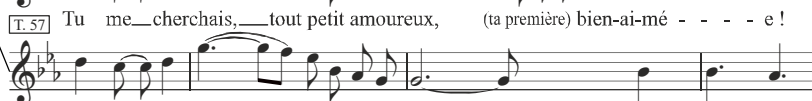


Tu me cherchais dans le cœur de la ro - se et dans le parfum du lys blanc
Mon son-ge é-tait si long, si long, que peut-être, à la fin du son-ge,

T. 21



T. 57



Tu me cherchais, tout petit amoureux, (ta première) bien-ai-mé - - - e !
C'eut é - té toi le prince au ci-mier d'au - ro - re !

Diese korrespondierenden Vokalkonturen sind integrierter Bestandteil eines in den Texturen und der Instrumentierung verwirklichten fünfteilig palindromischen Bauplanes:

- T. 1-8 Einleitung mit Ausruf des Kindes über accelerierendem Harfenarpeggio
- T. 8-26 Duett von Prinzessin und Soloflöte
 - T. 27-51 Dialog der Prinzessin mit dem Kind über Holzbläser-Arpeggien
- T. 51-62 Duett von Prinzessin und Soloflöte
- T. 62-81 Coda mit Ausrufen des Kindes über accelerierendem Harfenarpeggio + ritardierend ausklingender Abschluss

Auch der zentrale Dialog ist in sich frei palindromisch angelegt:

- T. 27-34 umfangreiche Kantilene der Prinzessin
- T. 35-39 vier kürzere Beiträge im Wechsel
- T. 40-50 umfangreiche Kantilene des Kindes

Das Zitat bildet das Ende einer Reihe märchentypischer Vorschläge, mit denen das Kind hofft, das Unheil auf magische Weise ungeschehen zu machen. Sie wird begleitet von Arpeggienkurven, die vom tiefsten bis ins höchste Register allmählich aufsteigen. Nachdem weder der blaue Vogel auf dem Baum im Märchenwald noch die wundertätige Halskette der Prinzessin helfen können, erinnert sich das Kind an den prinzlichen Ritter und beschließt, dessen Rolle zu übernehmen. Wie illusorisch das ist, lässt die Musik erkennen. Indem Ravel den weiterhin von Arpeggien untermalten Gesang, in dem eine Fanfare dreier Trompeten die vom Kind ersehnte Verwandlung in einen Ritter zu bestätigen scheint, als variierte Wiederaufnahme der im Duett mit der Soloflöte gesungenen Eröffnung der Prinzessin aufgreift, setzt er zwei in ihrer strukturellen Position und instrumentalen Charakterisierung ganz unverwandte Segmente zueinander in Beziehung und durchkreuzt damit den spiegelsymmetrischen Aufbau. Durch die Fortsetzung des Zitats im (kürzeren) zweiten Duett der Prinzessin mit der Soloflöte verknüpft er sodann Opfer und Täter der bevorstehenden Lebensverkürzung in eindringlicher Weise.

Harmonisch bedeutsam in dieser Szene ist vor allem die Bitonalität von E-Dur über f-Moll in den rahmenden Segmenten. In der Einleitung spielen die gedämpften Posaunen, nach vier Takten abgelöst von den Hörnern, einen liegenden E-Dur-Dreiklang, in den nacheinander die Violinen und auch das Kind mit seiner begeisterten Begrüßung der Prinzessin einstimmen. Unverwandt daneben klingt nicht nur das dreioktavige *f* der Kontrabässe, sondern vor allem das von einem f-Moll-Dreiklang in langsamen Triolenvierteln ausgehende Arpeggio der Harfe. Dieses gewinnt im Zuge einer kontinuierlichen Beschleunigung eine Anzahl dreiklangsfremder Töne hinzu und endet zum Gesangseinsatz der Prinzessin in raschen dreieinhalboktavigen Glissandowellen.¹⁹

Eine tonal und instrumental ähnliche Entwicklung unterliegt dem Schluss der Szene: Die accelerierenden f-Moll-Arpeggien der Harfe vor E-Dur-Liegeakkorden in einigen Bläsern führen zum gellenden Hilfeschrei der Prinzessin. Beim verzweifelten Ruf des Kindes nach seinem Schwert reduzieren sich das Tempo und die tonale Anreicherung, bis die Szene in einer neuerlichen Überlagerung von *f/as/c* und *e/gis/h* ausklingt.

¹⁹Ravel erfindet für diese Einleitung in eine von märchenhaft-unrealistischen Vorstellungen des Kindes geprägte Welt eigene Skalen. So durchläuft das Harfenarpeggio in seinen stark beschleunigten, aber noch in E-Dur über f-Moll ankernden Takten 4-6 die künstliche, spiegelsymmetrische Fünftongruppe *e-f-as-h-c*. Zum Ende der Einleitung fällt der Bass von *f* nach *b*, während Ravel für die Harfe die Glissandoskala *b-ces-d-e-f-g-as-b* schreibt.

Die kurze zehnte Szene zeigt das Kind zutiefst bestürzt über das, was es soeben erlebt hat. Seine Betroffenheit äußert sich in einer gebetsartig anmutenden Psalmodie, die im instrumental erreichten Es-Dur mit einer Fagottkantilene und drei pulsierenden Soloviolen in plagaler Harmonik unterlegt ist. Der Gesang umkreist lange den Quintton *b*, auf dem er auch endet. Dies ist der Tritonus von *e*, diametral entfernt vom Zentralton des bockigen Kindes zu Beginn der Oper. Die gesungenen Worte beginnen mit einer Liebeserklärung und enden mit der Klage darüber, dass dem Kind von der Prinzessin nur ein einziges goldenes Haar als Erinnerung bleibt. Im Schluss über die "Scherben eines Traumes" deutet der Text somit (nach dem Bedauern über die zerbrochene Lieblingstasse am Ende der ersten und der Angst angesichts des außer Kontrolle geratenen Feuers in der zweiten Szenengruppe) einen weiteren Schritt des kindlichen Reifeprozesses an.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 10: Klage um eine Märchenprinzessin

Sz. 10, T. 1 **Andante**

pp

Toi, le cœur de la ro - se, toi, le parfum du lys blanc, ———

pp

toi, tes mains et ta couron - - ne, tes yeux bleus ——— et tes jo - yaux . . . ———

Tu ne m'as lais-sé, comme un rayon de lu - - ne, qu'un cheveu d'or
sur mon é - pau - - le,


un cheveu d'or . . . et les débris d'un rê - - ve . . . *etc.*

Der Betroffenheitsszene folgt eine unbegleitete Gesangszeile des Kindes, die zwar noch ein letztes Mal in Es-Dur endet, mit der Ravel jedoch beschleunigend in das wilde *Presto* der folgenden Szene überleitet. In der Hoffnung, die Prinzessin noch retten zu können, durchsucht das Kind verzweifelt die Reste der Papierseiten auf dem Boden nach dem Ende des Märchens. Statt dieser findet es nur “des livres arides, d’amères et séches leçons”. Die Akteure dieser “bitteren und trockenen Lektionen” lassen sich eine solche Beleidigung jedoch nicht bieten und setzen nun alles daran, dem Kind seine Verachtung der Arithmetik heimzuzahlen.

Zum unvermittelten Ausbruch eines Bläsertrémolos im *ff*, gefolgt von einem lauten Beckenschlag, tritt ein Hutzelmännchen auf die Bühne, “gekleidet in Zahlen, mit einem Schneidermaßband als Gürtel, einem π auf dem Kopf und einem Winkeleisen als Waffe”. Im Verlauf der unsinnigen Rechenaufgaben, mit denen er das Kind für seine Missachtung des Schulwissens verhöhnt, lugen auch die Zahlen selbst unter den Blättern des zerrissenen Buches hervor und mischen sich in den Spott ein.


Ravel hat auch diese Szene als fünfteilige Form konzipiert. Ein wild crescendierender und accelerierender Mittelabschnitt wird umrahmt von

A + B: T. 1-48, 49-70 || – || A' + B' + Coda: T. 85-111, 112-151, 152-179

In Abschnitt A schreitet das Hutzelmännchen in kleinen Tanzschritten umher, murmelt Sätze aus angewandten Rechenaufgaben vor sich hin und skandiert sie mit einem unermüdlichen Klacken seines hölzernen Buches. Die gleichförmige Viertelbegleitung seines Fisteltenors ertönt zuerst im “Cembalo”, dann in Streicherpizzicati und Harfe. Die Gesangskonturen klingen nach Kinderliedern; auffällig sind vor allem die Endsilben Echos²⁰, die stets mit fallenden Quartern als  rhythmisiert sind (im Beispiel und im Folgenden als [x] markiert).

L'enfant et les sortilèges, Sz. 11: Aus dem Kinderlied des Hutzelmännchens

Sz. 11, T. 26



Un marchand d'étofe-fe, tofe-fe, tofe-fe, tofe - fe, a vendu six mè-tres de drap !

Der Szenenabschnitt endet mit einer musiksymbolischen Erinnerung: Das Kontrafagott knüpft mit seinen aufwärts springenden kleinen Nonen an die oktavversetzte Chromatik an, mit der es am Ende von Sz. 2 nach dem

²⁰Vgl. “[20 minutes] d’intervalles, valls, valls, valls!”, “Une paysanne, zanne, zanne, zanne” und “Un marchand d’étoffe, toffe, toffe, toffe”.

Die Reprise der beiden Hauptabschnitte singen das Hutzelmännchen und die Zahlen im Wechsel, wobei Letztere das Kind in einen wilden Tanz ziehen. Zunächst wiederholen die Arithmetikfiguren die Phrasen des ersten Abschnitts, die jedoch ausnahmslos vor ihrer Vollendung durch den verfrühten Einsatz der folgenden Aussage abgeschnitten werden. Daraufhin erklingen in einem $p < ff$ -Crescendo die zwei ersten Sätze des Männleins als Skalenaufstiege über dem *dis-e* Nonensprung des Kontrafagotts, das hier von den tiefen Streichern verdoppelt wird. Schließlich rekapituliert Ravel die unsinnigen Rechenoperationen der Zahlen in Form eines "verrückten Rundtanzes". Dabei erzeugt Ravel eine stetige Beschleunigung im Verein mit mehrfach neu ansetzenden Crescendi, die nach einer von Pauken, Tambourin, Beckenschlägen und großer Trommel untermalten weiteren Steigerung mit einer gestaffelten Überlagerung auf und ab geschobener chromatischer Figuren ihren Höhepunkt erreicht:

L'enfant et les sortilèges, Sz. 11: Die Arithmetik gerät aus den Fugen

Sz. 11, T. 128

Das Männlein *f*
Deux fois six trente et un ! Quatre et sept cinquante-neuf etc.

Die Zahlen *f*
Deux fois six trente et un ! Quatre et sept cinquante-neuf

Im Verlauf einer weiteren Steigerung von Tempo und Lautstärke geht das Singen in Rufen über, während die hohen Bläser und Streicher mit halbtönig parallel verschobenen Dreiklängen zum *fff*-Höhepunkt streben.

Die Coda, deren 28 *Prestissimo*-Takte im Orgelpunkt-Liegeton *cis* ankern, beginnt in dem Augenblick, als das Kind benommen zu Boden fällt, mit einem achttaktigen chromatischen Fall aller Stimmen, dem sich anfangs auch das "Ah !" des Hutzelmännchens und der Zahlen anschließt. Während des langen diminuierenden Wirbels der großen Trommel und der immer leiser und tiefer grummelnden chromatischen Kurven entfernen sich die Arithmetikfiguren zum Schein, können es jedoch nicht lassen, dem am Boden liegenden Kind von der Kulisse aus weitere Unsinnsgleichungen zuzurufen. Nachdem zuletzt nach der Bassklarinette auch die Kontrabässe verstummt sind, endet die Szene in einer Generalpause mit Fermate.

Die nun folgende Überleitung besteht aus zwei analogen Segmentfolgen, deren erste auf die vorausgehende Szene zurückblickt, während die zweite die nächste Szene vorbereitet. Die Beteiligten sind das noch immer

infolge der Attacke der Arithmetikfiguren benommen am Boden liegende Kind und der schwarze Kater, der sich nach der Quälerei des Kindes unter dem Lehnstuhl versteckt hatte und jetzt langsam wieder darunter hervorkommt. Jede Hälfte der Überleitung besteht aus einigen Takten im *Adagio*, in denen tiefe Streicher (im ersten *Adagio* solistisch, im zweiten chorisch) expressiv aufsteigende oder sogar aufwärts gleitende große Intervalle aneinander reihen, einem kurzen *Allegro*, in dem zwei Klarinetten bitonale Arpeggienparallelen aus cis-Moll und C-Dur bzw. fis-Moll und F-Dur spielen, und einem verlangsamten Schlusstakt.

Zur ersten Hälfte singt das Kind, das den Kater noch nicht entdeckt hat, in lyrisch fallenden Konturen davon, wie sehr ihm der Kopf brummt ("Oh, ma tête !"). Zur zweiten richtet es sich, nun in rezitativischem Tonfall, an den Kater, dem es nach allen zuvor erlebten Verzauberungen zutraut, dass auch er inzwischen sprechen kann. Doch der Kater verneint, wendet sich fauchend vom Kind ab und widmet sich seinem eigenen Spiel, das er erst unterbricht, als im Garten die weiße Katze erscheint, die ihn mit einem langgezogenen "Miinhou" begrüßt.

Tiere unter sich, in Haus und Garten: Szene 12-13

In Szene 12, einem 16-taktigen *Andante* im durchgehenden 5/4-Takt, treten nach Hausrat und Bücherfiguren erstmals Tiere auf. Zunächst singen Kater (Bariton) und Katze (Mezzosopran), abwechselnd, in engem Austausch und auch miteinander. Ravel entwirft dafür nicht nur die Musik mit ihren vokalen Konturen aus meist im Portamento zu singenden Intervallen und den Bläser- und Streicherstimmen, die diese Konturen verdoppeln oder in Terzen begleiten, sondern auch die diversen "miau"-Laute selbst.

Strukturell sind zwei thematisch und harmonisch unterschiedliche Hälften mittels eines durchgehenden Intensivierungsprozesses verknüpft. Die erste Hälfte entwickelt sich über wechselnden Basstönen, während die zweite tonal in einem durchgehenden *fis* ankert, das sich in Oktavsprüngen von der Tiefe in die Höhe schraubt.²³ Die erste Hälfte verläuft metrisch in Zweitaktpaaren mit alternierender Taktteilung (||: 3/4 + 2/4 | 2/4 + 3/4 :||), in der zweiten ist die Teilung ||: 3/4 + 2/4 :|| durchgehend beibehalten.

Thematisch wird die erste Hälfte der Szene bestimmt vom Liebesruf des schwarzen Katers beim Anblick der weißen Katze, auf den diese zunächst nur mit einem einzigen Maunzlaut antwortet.

²³ Vgl. die Entwicklung von *h — e*, *h — e* in T. 1-2 und 3-4 zu *e — a* in T. 7-8, gegenüber dem auf dem dritten Schlag von T. 8 einsetzenden und danach konstanten Ankerton *fis*.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 12: Das Liebesduett der Katzen

Sz. 12, T. 1

Katze
Kater
Flöten
Geigen
Klarinetten
Bratschen
Harfe
Solobässe

pp
Mi - - in -hou!
p
Môr-nâ-ou nâ-ou, moâ-ou.
pp
Englischhorn/Celli
6
Bratschen
Solobässe

In T. 3 imitiert die Katze die Aufforderung zum Liebespiel, worauf der Kater in T. 4 seine gesummte Erweiterung vorzieht und ihrer Entgegnung direkt unterlegt. Nach zwei Takten mit weiterem Austausch singt der Kater in T. 7-8 eine Quarttransposition, in deren chromatische Basislinie seine Angebetete nun oktavierend einstimmt.

Die zweite Hälfte der Szenenmusik beginnt nach dem homophonen Abschluss dieser Übereinstimmung, indem die Bassklarinette in T. 8₃-9₃ den Orgelpunkt auf dem tiefen *fis* anstimmt, während Kater und Katze sich erneut austauschen. Im abschließenden Duett der beiden, das erneut vom Kater initiiert wird, sind die Gesangskonturen weiterhin überwiegend in ruhigen Portamento-Achteln bewegt und von ständigen Schwellern gegliedert. Zahlreiche kleine Teilimitationen in den Gesangskonturen sorgen für einen dichten, aber sehr entspannten Eindruck, unterstrichen von einem dezentem rhythmischen Muster im Orgelpunktbass, der insgesamt sechsmal ertönt, anfangs einstimmig in Oktaven aufwärts steigend, später durch Oktavierung und dynamische Steigerung verstärkt.

Sz. 12, T. 10



In T. 10-14 gewinnt das Duett an Intensität, die sich in den im Achtelrhythmus wechselnden Schwellern zuletzt bis zum *ff* steigert. Als dann Wände und Decke weichen und die Katzen ihren Gesang plötzlich abbrechen, beenden die Instrumente die Szene mit einer die thematischen Glissandi und Skalen fortführenden dreitaktigen Stretta.

Die erste Szene im Garten ist in mehrfacher Hinsicht spiegelbildlich zur letzten Szene im Haus entworfen: Das Tempo ist weiterhin *Andante*, die Tiere äußern sich ausschließlich in artgemäßen Lauten, und der Satz,

Nach dem allmählichen Verstummen des Froschchores ertönen noch einmal die Laute des Szenenanfangs.²⁵ Ihnen folgt – unter Auslassung der weiteren Komponenten des zuvor umfangreichen Nachtigallengesanges – die Wiederaufnahme der Akkordfolge aus T. 8-10, zu der das Kind seine freudige Begrüßung des Gartens singt, bevor es sich an einen Baumstamm lehnt und damit den Dialog mit den Verzauberungen des Gartens anstößt.

Klagen aus Flora und Fauna: Szene 14-16

Die erste der drei großen Klagen äußert in Sz. 14 der Baum (Bass), an dessen dicken Stamm das Kind sich voller Freude über die gewonnene Freiheit lehnt. Die Wunde in seiner Rinde, die das Kind mit seinem Messer geritzt hat, schmerzt unter der Berührung. Im Stöhnen des Baumes und in seinen gesungenen Anklagen wechselt Ravel zwischen im Portamento fallenden verminderten Dreiklängen (T. 2 und 3) und deren Varianten als fallenden Tritoni (T. 5 und 6). Diese Klagen werden in den mittleren Streicher- und Bläserstimmen verdoppelt, während das Kind (T. 1 und 4) über Oktavglissandi der tiefen Streicher und Schwellern der Windmaschine nicht singt sondern spricht – überrascht durch die unerwartete Schuldzuweisung. Den Dreitakter und seine (bei unterschiedlichem Text) tonal identische Wiederholung ergänzen ein Viertakter und seine (zu ähnlichem Text) transponierte Variante, wobei der strukturell unsynchronisierte Übergang vom solistischen Bass zum Männerchor der Bäume die Analogie leicht verschleiert.²⁶ Die Schwellern der Windmaschine werden zunehmend stärker, bis sie im Übergang zu Sz. 15, wo die Bäume das Kind als “böse” beschimpfen, maximale Lautstärke im *ff* erreichen.

Mit dem Ausruf “Ô méchant !”, in dem Ravel die sequenziert fallenden verminderten Dreiklänge mit dem fallenden Tritonus verschmilzt,²⁷ geht die Musik der Bäume in den Walzer über, der in den folgenden Szenen die Reaktion der Tiere auf das Kind in vielerlei Varianten verbinden wird.

²⁵Vgl. T. 17-19 mit T. 1-3, Streicher identisch, Kolbenflöte = Eule und Piccoloflöte = Nachtigall in vertauschter Reihenfolge der Glieder.

²⁶Dreitakter: Orchesterpart T. 1-3 = T. 4-6, dann T. 7-10 mit Großerzsequenz in T. 11-14, Schlusstakt variiert und gedehnt. Gesang T. 2-3 = *d-h-gis, c-a-fis*, T. 5-6 = *d-gis, c-fis*. Viertakter verknüpft mit Ende des Dreitakters durch Ganztonrückung der im Bass aufsteigenden, im Gesang und den höheren Instrumentalstimmen fallenden Tritoni: T. 2 + 5 = *d-gis*, T. 3 + 6 = *c-fis*, T. 7 = *b-e*. Gesang T. 7 Bass solo mit fallendem Tritonus = T. 11 Männerchor mit fallendem verminderten Dreiklang; Kontur Bass solo T. 8-9 = Männerchor T. 12-13.

²⁷Vgl. Sz. 14, T. 14 zu Sz. 15, T. 1: *fis-es-a* (statt des hörend erwarteten *fis-es-c*).

Ergreifender als der Schmerz des verletzten Baumes ist die Trauer der (als Mezzosopran besetzten) Libelle über den Tod ihrer Gefährtin, die das Kind in einem Netz gefangen und nicht wieder freigelassen hat. Die Szene, überschrieben als langsamer Walzer, beginnt in enger Verzahnung mit der Klageszene der Bäume. Zu deren erst nach und nach verstummenden Begleitstimmen²⁸ setzt in T. 2 das Walzervorspiel ein. Über teils getrillerten, teils im Flageolett tönenden Streicherliegeakkorden schwirren Libellenflügel in Form eines dreitönigen Cembaloarpeggios, das jeden Viertakter durch einen Aufschwung auf dem dritten Schlag des ersten Taktes und dessen Spiegellung im dritten Takt gliedert.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 15: Viertakter mit schwirrenden Libellenflügeln

Sz. 15, T. 2-5

Die Klage der Libelle, gesungen zum “Tanz der Libellen und Falter”, besteht aus vier Phrasen (4 + 4 + 4 + 6 Takte), die nach einer harmonischen Rückung vom a-Moll des Vorspiels zu *as* einsetzt. Die Szene ist in ABA'-Form konzipiert: Die Exposition (T. 17-34) singt die Libelle allein zu den im Vorspiel angelegten Hintergrundklängen, im Kontrastabschnitt (T. 35-51) spricht eine Nachtigall ihr Trost zu, und in der Reprise (T. 52-67) wird die Libelle schließlich von der Nachtigall und dem Froschor begleitet.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 15: Trauer im Tanz der Libellen und Falter

Sz. 15, T. 16-23, 51-58

Exposition: Où es-tu? Je te cher-che... Le fi-let... Il t'a pri-se...
 Reprise: Je lan-guis... Je te cher-che... Rends-la moi!... Où est-el-le?

Cembaloarpeggien:

²⁸Die Hörner enden zu Beginn von T. 1, die 2. Geigen einen Schlag später, das gesungene “O méchant” der Bäume sowie die Fagotte zu Beginn von T. 2, Bratschen, Celli und Windmaschine an dessen Ende. Eine Hälfte der Kontrabässe wiederholt in T. 1-2 das Glissando aus T. 13-14 der vorausgehenden Szene, während die Klarinetten bis zum Beginn und die zweite Hälfte der Kontrabässe bis zum Ende von T. 3 weiterklingen.

Den Einwurf der Nachtigall in Abschnitt B hat Ravel so komponiert, dass er als empathischer Zuspruch gehört werden kann: Die Piccoloflöte spielt zunächst einige typische Nachtigallenrufe. Von einem hohen und sehr leisen Flageoletton aus geht sie dann in die wiederholte Seufzerfigur *g-f* mit abschließendem Triller über. Diese Kombination imitiert eine Sourette, die den Gesang der Nachtigall als deren verzauberte Stimme weiterführt, bis zuletzt auch die Libelle ihren Einsamkeitsruf “*seu-le, seu-le*” in den wiederholten *g-f*-Seufzer kleidet.

Zur Reprise singt die Nachtigall virtuose Vokalisen. Ihre Koloratur-Staccati verbinden Phrase 1 und 2 der Libelle mit Wechselsprüngen über eine große Sept und verknüpfen sodann Phrase 2-3 und Phrase 3-4 mit Staccato-Arpeggien im Umfang einer kleinen None. Zuletzt steigt ihre Stimme, nun im Legato, bis zum *f6* hinauf, um dann chromatisch zu *f5*, dem Schlussston der Libelle, hinabzugleiten. Der Froschor erweitert sein in der Szene am Tümpel gehörtes Lautarsenal aus *hinhon-hinhon, cōac-cōac* und *ké-kek* um ein in homophoner Zweistimmigkeit der Soprane tremoliertes “*crrr*”, das angesichts der Trauer der Libelle weniger tröstlich als wütend erregt klingt.

Besonders ergreifend ist der Schluss der Reprise mit der vierfachen Bitte der Libelle, die vermeintlich nur gefangene Gefährtin freizulassen, vom Kind beantwortet mit einem verzagten “Das kann ich nicht”.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 15: Die vergebliche Bitte

Sz. 15, T. 62

p Rends-la moi ! Rends-la moi! Rends-la moi! Rends-la moi! *f* Je ne peux pas !

Mit dem betretenen Eingeständnis des Kindes, die Libelle mit einer Nadel durchbohrt an die Wand geheftet und damit getötet zu haben, beginnt die Überleitung zur Folgeszene. Darin markiert ein von einer Kombination aus Streicherpizzicato und Hörnerstoß unterstrichenes und mit der Vortragsbezeichnung “*horriffé*” versehenes “Ah !” des Kindes eine weitere Stufe im Prozess seiner Bewusstwerdung.

Ravel harmonisiert diese Überleitung als eine Quintenfolge, die vom Es-Dur-Nonakkord der Libellenszene über As-Dur und *des* zum Ges-Dur der Sz. 16 führt. Das erschütterte “Ah !” des Kindes trifft dabei über dem modulierenden Basston *des* auf einen bitonal aus b-Moll und g-Moll zusammengesetzten Klang mit einem zum *des* querständigen *d* und einem betonten *g*, das im Schritt zu Ges-Dur weitere Qualen ankündigt.

Ein zweites Tier, dessen Tod das Kind erst kürzlich verursacht hat und das von seinen Gefährten betrauert wird, ist eine Fledermaus. Nachdem sie erschlagen worden ist, sind ihre noch im Nest sitzenden Jungen ohne Mutter und drohen zu verhungern. Für diese zweite Klage aus dem Tierreich erhöht Ravel nicht nur das Tempo auf das Anderthalbfache – von *Tempo di Valse lente* ♩ = 132 im Trauertanz der Libellen und Falter auf *Abbastanza vivo* ♩ = 208 im Klagerezitativ der Fledermaus –, sondern unterläuft zudem den 3/4-Takt des Walzers in fast der Hälfte der Takte mit Hemiolen. Im Gesang ist der Text durchsetzt mit unregelmäßig eingeschobenen, an Fledermauslaute erinnerndem “tsk tsk”, das von hohen Bläsern und Harfe mit großen Septen bzw. verminderten Oktaven geschärft und mit Tambourin-Schlägen geräuschhaft verstärkt werden.²⁹

Der stete Wechsel der Betonungsschemata zeigt, dass hier eine heile Welt ins Schwanken geraten ist. Das bestätigt auf tonaler Ebene eine Reihe verschiedener künstlicher Skalen. In T. 1-4 bezieht Ravel sowohl den Klagegesang der Fledermaus als auch die Staccati der Streicher und die alternierend in ‘falschen Terzenparallelen’ fallenden Arpeggien der Flöten und Klarinetten aus einem siebentönigen Aggregat, das mit vier Halbtönen und zwei übermäßigen Sekunden keinem bekannten Modus zuzuordnen ist.³⁰ Umgekehrt beruht der Bericht in T. 7-10, wie das Kind die Fledermaus brutal mit seinem Stock erschlagen hat, vokal und instrumental auf einer intervallsymmetrischen Skala, in der fünf große Sekunden von zwei kleinen eingerahmt sind.³¹ Erst die nachdrückliche Aufforderung zum Mitleid mit den nun mutterlosen Fledermauskindern ankert in vertraueneren Klängen, deren Basis zwischen D-Dur und d-Moll changiert. Tonal schlicht sind dagegen die drei Repliken des Kindes auf die Vorwürfe der überlebenden Fledermaus, die ausnahmslos in fallenden Ganztonschritten konzipiert sind: “Je sais !” (a—g), “Grâce !” (e—d) und “Sans mère !” (g—f—es).

Als der Trauernde zuletzt aufzählt, welche Bemühungen nötig sind, um die hungrigen Jungtiere zu versorgen, vereinen sich alle Stimmen zu einem Crescendo, dessen abschließende, an das Kind gerichtete und dabei von drei *ff*-Akkorden bekräftigte Anschuldigung “C’est ta faute !” in einer eindrucksvollen Generalpause mündet.

²⁹ Hemiolen	T.	1-3	7 - 10	12-13	18 - 23			
Walzermesur	T.		4-6	11	14-17	24	-	- 34
“tsk”-Laute	T.	2 - 5	8 10		18 -	- 24	27	34

³⁰Vgl. *ges- -a-b- -c-des-eses- -f-ges (eses auch enharmonisch als d notiert).*

³¹Vgl. *f-ges- -as- -b- -c- -d- -e-f.*

Die Selbstvergewisserung der Tiere: Szene 17-19

Die Frösche, die zuvor zum lautmalerischen Hintergrund des Tümpels beigetragen haben, treten in Sz. 17 in den Fokus des Bühnengeschehens. Allerdings äußern sie sich diesmal nicht vielstimmig in unterschiedlichsten Lauten, sondern tanzend. Es ist die erste Szene der Oper, die um Akteure kreist, die selbst nicht Opfer des Kindes geworden sind, und auch die erste, in der Ravel ganz auf Gesang verzichtet. Die Musik greift dazu über die ausdrucksvolle Generalpause nach dem Klagegesang der Fledermaus hinweg dessen “ziemlich schnelles” Walzertempo auf.

Laut den Szenenanweisungen besteht das Geschehen aus einem Vorspann (T. 1-54), zu dessen Begleitung erst ein Frosch aus dem Wasser des Tümpels auftaucht und dann nacheinander viele weitere. Darauf folgt deren gemeinsamer Tanz (T. 55-118). Die vergleichsweise umfangreiche Szene ist somit in zwei fast gleich lange Hälften geteilt.

Die Musik beginnt im Vorspann mit acht identischen Viertaktern der tieferen Streicher. Ab T. 33 folgen gestisch ähnliche aber harmonisch modulierende Viertakter, die sehr allmählich aufsteigen und am Ende auch einige Violinen in ihre Hintergrundstimmung einbeziehen. Über diesem atmosphärischen Klangkissen erhebt sich ab T. 11 ein Horn mit einer Kantilene, deren Beginn in dreifach augmentierten Notenwerten den Trauergesang der Libelle aus Sz. 15 zitiert.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 17: Die Frösche trauern mit der Libelle

Sz. 15, T. 16-23, 51-58

Libelle: Où es-tu? Je te cher-che... Le fi-let... Il t'a pri-se...
Je lan-guis... Je te cher-che... Rends-la moi!... Où est-el-le?

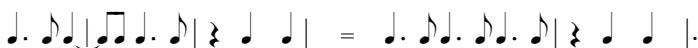
Sz. 17, T. 11-34

Horn

Für die verbleibenden Takte des Vorspanns geht die Kantilene in eine Flöte und, unmittelbar vor Einsatz des Tanzes, in die Parallele einer Flöte mit den ersten Geigen über, während die Harmonie vom ursprünglichen Es-Dur-Tredezimakkord über den enharmonischen Wechsel *es = dis* nachgis-Moll und H-Dur führt.

Im Froschtanz ändert Ravel Klangfarbe und Phrasenstruktur. Indem er zudem die “Humdada”-Begleitung der zupfenden Streicher mit Polymetrik krönt, gelingt ihm ein faszinierendes Beispiel musikalischen Humors.

Den Rahmenabschnitten des als A A' B A" + Coda gebauten Tanzes³² liegen Dreitakter zugrunde, in denen hohe Holzbläser (zwei Oboen, das Englischhorn und erste Klarinette) in vierstimmiger Parallele ein Walzermotiv aufstellen und entwickeln, dessen Anfang und Ende von der zweiten Klarinette und der Harfe mit Arpeggien untermalt werden. Über der konventionellen Walzerbegleitung in Streichern und Pauke hört man das Motiv der Bläser und Harfe als eine Hemiole aus drei 2/4-Takten ergänzt um einen Takt im regulären 3/4-Metrum:



Der ungleichmäßig gegliederte Kontrastabschnitt ist charakterisiert durch ein Tonwiederholungsmotiv der gestopften Hörner mit Tambourin sowie nachschlagende 32stel-Paare der Bassklarinetten und Fagotte. Die Coda greift diese Motivik auf und lässt sie dann lange ausklingen.

Die Verbindung des Tanzes mit seinem Vorspann bildet die von einer Flöte und den ersten Geigen an der Schnittstelle aufgegriffene Kantilene. Sie entwickelt sich im Tanz vollkommen unabhängig nicht nur von den (im Notenbeispiel durch den Wechsel von halben zu ganzen Taktstrichen angedeuteten) Dreitaktgruppen, sondern auch vom Walzerrhythmus, den sie mit zahlreichen duolischen Takten unterläuft, und fügt somit dem Tanz und dem hemiolischen Bläsermotiv eine dritte polymetrische Schicht hinzu. (Das Notenbeispiel zeigt dies exemplarisch an Abschnitt A'.)

L'enfant et les sortilèges, Sz. 17: Die polymetrische Musik der Frösche

Besonders in Abschnitt A" und der Coda, wo alle Töne der Kantilene duolisch auf die Taktmitte fallen, entsteht so eine rhythmisch-metrische Vielschichtigkeit, die der Mannigfaltigkeit der Quaklaute nicht nachsteht. So erhebt Ravel die Frösche mit einem großen Repertoire an Sprache und Bewegung zu ernst zu nehmenden Mitbewohnern des Gartens.

³²Vgl. A: a, a = T. 55-57, 58-60, a' = T. T. 61-66; A': a, a = T. 67-69, 70-72, a" = T. 73-78; B: b = T. 79-82, b' = 83-85, b" = T. 86-90; A": a, a = T. 91-93, 94-96, a' = T. 97-102; Coda b''' = T. 103-106, b'' = T. 107-118.

Am Ende des Tanzes legt ein kleiner Frosch seine Hand auf das Knie des Kindes. Für diese Zutraulichkeit schilt ihn in Sz. 18 das Eichhörnchen, das aus dem Käfig des Kindes entflohen ist. Durch die Gefangenschaft im Zimmer des Kindes und die während dessen Wutanfalls erlittene Verletzung klug geworden, führt das Eichhörnchen dem Frosch vor Augen, was ihm von diesem Kind droht, und rät ihm zur Flucht. Der Frosch bekennt stotternd, nicht zu wissen, was ein Käfig ist,³³ bleibt aber überzeugt, dass er stets entkommen könnte. Beide mischen ihre Sprache mit lautmalерischen Einwürfen: Das Eichhörnchen stößt ein “hö-hö”-Hüsteln aus, der Frosch markiert mit “ploc !” sein sicheres Verschwinden im Wasser.

Die Walzermotrik, die in den drei eröffnenden Rezitativtakten zum *Moderato* und dann sogar zum *Lento* verlangsamt ist, wird mit eingeschobenen 2/4-Takten und einem synkopierten Grundrhythmus modifiziert:



In den Schlusstakten, für die Ravel nach einem neuerlich rezitativischen *Moderato*-Takt zum *Andante* wechselt, fehlt jeglicher Bezug zum Walzer. Dieser wird erst in der kommenden Szene wieder aufgegriffen.

Die Szene mit ihren drei Gesangssolisten ist musikalisch als eine Obligatorie in Barform gestaltet: Zwischen kurzen Rezitativen ertönt jede der drei Phrasen (Stollen, Stollen, Abgesang = a' b) im Duett einer Vokal- mit einer Instrumentalstimme:

- T. 1-3 *Moderato*: rezitativisch, Warnung des Eichhörnchens, dazu Fortsetzung der nachschlagenden 32stelpaare der Bassklarinette und Fagotte aus dem Froschtanz;
- T. 4-11 [a] *Lento*: Eichhörnchen / Es-Klarinette; Erzählung der schlimmen Erfahrung als ‘Haustier’; Punktierungsfiguren umrahmt von nachschlagenden 32stel-Paaren;
- T. 12-20 [a'] *Lento*: Frosch / Horn; Versicherung des Frosches, dass er nicht in Gefahr ist;
- T. 20 *Moderato*: rezitativisch, neuerliche Warnung des Eichhörnchens, unbegleitet;
- T. 21-24₂ [b] *Andante*: Kind / Holzbläsertrio (Englischhorn und zwei Klarinetten), 5/4-Takte ähnlich dem Wechsel von 3/4 und 2/4-Takten im [a] des Eichhörnchens, begleitet von sanften Triolen;
- T. 24₃-25 sarkastische Antwort des Eichhörnchens, rezitativisch.

³³“Kékékékécék-ça ?” = Qu’est qu’est qu’est qu’est-ce que ça ? = Wa-wa-wa-was ist das?

Die Überleitung in T. 26-32 ist klanglich als Echo der "Ensemblemusik am Tümpel" entworfen. Die in T. 1-2 der Sz. 13 gehörte Paarung der mehroktavigen leeren Quint auf *f* und *es* ist hier bei anfangs identischer Besetzung zu einem Wechsel der Quintsextakkorde von F-Dur und Es-Dur erweitert. Während das selbstbewusst gewordene Eichhörnchen auf die Behauptung des Kindes, es nur wegen seiner schönen Augen im Käfig gehalten zu haben, zu widersprechen ansetzt, eilen alle Eichhörnchen des Gartens herbei, musikalisch unterstrichen von einer immer größer werden den Anzahl der Instrumente im Klangkissenhintergrund.

Während die Stimme des Eichhörnchens mit ihrem Abschlusston in den Beginn von Sz. 19 hinübertönt, spielen ein Horn sowie einige Bratschen und Celli den charakteristischen Auftakt zu seinem Gesang aus Sz. 15. Das "Cembalo" stimmt mit den auf und ab schießenden Arpeggien ein, und auch das Eichhörnchen greift in der ersten Hälfte seiner emphatischen Hymne auf die Freiheit der Tiere sowohl die zwei ersten Phrasensegmente der Libellenklage auf, die augmentiert schon im Vorspann zum Froschantz erklungen waren, als auch den Rahmen der folgenden Segmente:

L'enfant et les sortilèges, Sz. 19: Hymne auf die Freiheit der Tiere

Sz. 15, T. 16-23, 51-58

Libelle: *p* Où es-tu? Je te cher-che... Le fi-let... Il t'a pri-se...
Je lan-guis... Je te cher-che... Rends-la moi!... Où est-el-le?

Cembalo:

Sz. 19, T. 1

Horn,
Bratschen,
Celli
Eichhörnchen: *f* Le ciel li-bre, le vent libre, mes libres freres au bond sûr comme un vol.

Cembalo:

In der zweiten Hälfte der Hymne zitiert das Eichhörnchen das vierfach klagende "Gib sie mir zurück" vom Ende der Libellenarie und erinnert damit an die Trauer der vom Kind ihrer Liebsten beraubten Tiere. Die Kontur wechselt von der Singstimme zu einem (duolisch kommentierten) instrumentalen Unisono und endet gemeinsam mit diesem:

L'enfant et les sortilèges, Sz. 19: Tränen und Klagen

[Sz. 15, T. 62] *p*

Rends-la moi ! Rends-la moi! Rends-la moi! Rends-la moi! Je ne peux pas !

[Sz. 19, T. 10] *p* (Holzbläser/Bratschen - - - - -)

Re-gar-de donc (ce qu'ils re - flé-) -taient, mes beaux yeux

Auch die der Reaktion des Kindes gewidmete Überleitung, mit der diese Szenengruppe endet, besteht fast gänzlich aus Reminiszenzen. Die vorausgegangene "Hymne auf die Freiheit", vom Eichhörnchen im Namen aller Tiere des Gartens gesungen, macht dem Kind klar, dass es nicht nur ein Außenseiter unter den Tierenn ist, sondern zudem aufgrund seiner verletzenden Handlungen ausdrücklich unwillkommen.

Die Überleitung beginnt mit einer Klage des Kindes, die mit ihren Aufstiegen vom wiederholten Ankerton zu Sekunde, Terz und zuletzt Quint an eine ähnliche Kontur in der Überleitung am Ende der Sz. 15 erinnert, in der das Kind die brutale Tötung der Libelle gestanden hatte. Ravel führt so die Ablehnung des selbstsüchtigen Kindes durch die solidarisch miteinander leidenden Tiere auch melodisch auf ihren Auslöser zurück.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 19: Ursache und Folge

[Sz. 15, T. 72]

La li-bel-lu-le que j'ai pri - se per-cée d'une ô-pin - gle con-tre le mur . . . Ah !

[Sz. 19, T. 22]

Ils s'ai - ment. Ils sont heu-reux. Ils m'ou - blient. _____

In der Mitte der Überleitung tauchen Kater und Katze im Bühnenhintergrund auf, als wollten sie daran erinnern, dass nicht nur die Tiere des Gartens, sondern auch sie durch das Kind gelitten haben. Während die beiden Haustiere ohne eigenen Gesang in ihr zärtliches Liebesspiel vertieft sind, erklingen die Anfangstakte des Duetts aus Sz. 12, in denen der Kater und seine Gespielin einander zuvor begrüßt hatten, hier in Bläsern und Streichern, einschließlich einer Variante der dort gehörten instrumentalen Sekundärstimmen.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 19: Die Katzen stimmen ein

Sz. 12, T. 1

Katze

Kater

Flöten
Geigen
Klarinetten
Bratschen

Harfe
Solobässe

Englischhorn/Celli

Bratschen
Solobässe

Mi - in - hou!

Môr-nâ-ou nâ-ou, moâ-ou. (summend)

Sz. 19, T. 27

Klarinetten
Fagott 1
Geigen

Fagott 2
+ 1/2 Celli

1/2 Celli

Englischhorn
+ 1/2 Bratschen

Fagott 1
+ 1/2 Bratschen

Die darauf folgende zweite Klage des Kindes ist sprachlich eng verwandt mit der ersten, klingt jedoch in ihrer vollkommenen Monotonie noch entmutigter. Hier knüpft Ravel an den bisher tiefsten Schmerz des Kindes an: seine Betroffenheit nach dem ‘Tod’ der Märchenprinzessin, den es durch die willkürliche Zerstörung seiner Bücher ebenso selbst verschuldet hat wie jetzt seine Einsamkeit unter den Tieren.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 19: Einsamkeit

Sz. 10, T. 2

Toi, le cœur de la ro - se, toi, le parfum du lys blanc, _____

Sz. 19, T. 31

Ils s'ai-ment. Ils m'ou-blient . . . Je suis seul !

Die Überleitung endet damit, dass das verstörte Kind “Mama” ruft. In der leise fallenden Quart greift es damit die Figur auf, die ursprünglich sowohl die distanzierte Mutter als auch seine Wut auf sie kennzeichnete.

Eklat und Versöhnung: Szene 20-21 und Apotheose

Vom Ruf des Kindes nach seiner Mutter fühlen sich seine Opfer jedoch provoziert; sie deuten das Eingeständnis seiner Hilflosigkeit als Ablehnung jeder Eigenverantwortung. In kürzester Zeit wird der friedliche Garten zum Schauplatz eines Krawalls, in dem Bäume und Tiere das Kind anklagen und einige Tiere sogar zu körperlichen Angriffen übergehen – zunächst gegen das Kind, dann auch gegeneinander.

Ravel komponiert in diesem *Vivo* eine weitere Variante der fünfteiligen Bogenform mit Coda, wobei der zweite Repriseschnitt und die Coda zusammen fast die Hälfte der Szene einnehmen:

[a]	[b]	[c]	[b']	[a/b]	Coda
T. 1-4	5-10	11-17	18-22	23-31	31-39

Als Eröffnung singen die Chorstimmen, verdoppelt mit Bläsern und mit von der Tiefe in die Höhe zunehmender Stimmzahl und Lautstärke, in auf und ab gleitenden “Ah!”-Glissandi von den Schmerzen der Bäume, untermalt von Paukenwirbeln auf *as* und einander abwechselnden Trillern der Klarinetten, Fagotte und Hörner in einem G-Dur-Dreiklang. Bald gleiten zusätzliche Bläser unter klanglicher Führung der Trompeten und Posaunen chromatisch crescendierend aufwärts zum Höhepunkt des Schmerzgeheuls, wo die Tiere im Rhythmus des in Sz. 13 von den Fröschen am Tümpel gehörten “ké ké ké ké ké kék” beratschlagen, ob das mit Messer, Stock, Käfig und Fangnetz wütende Kind angesichts seiner jetzigen Einsamkeitserfahrung geschont oder dennoch bestraft werden soll. Die Bläser begleiten diese zwischen den Chorstimmen hin und her geworfenen Überlegungen mit kreiselnden Dreiklängen, die an ähnliche Figuren in den Szenen vom Zerstörungsrausch und der Chaos-Polka der Zahlen erinnern,³⁴ unterstützt von allerlei Lärm des Schlagzeugs mit Ratsche, Triangel, Tambourin, Becken und großer Trommel.

Im zentralen Abschnitt [c] wechseln die Chorstimmen als Vertreter der gegeneinander argumentierenden Tiere vor dem Hintergrund eines Dialogs von Hörnern und Trompete betont zwischen Duolen und Triolen.³⁵ Zur Wiederkehr der Dreiklangsmotivik mit Schlagzeuggetümmel mustern die Tiere ihre eignen Waffen – Krallen, Nägel, Zähne etc. – und verbinden sich unter zunehmender Lautstärke des Orchesters zu gemeinsamer Rache. Unterstützung erhalten sie von der “wütend flügelschlagenden” Eule, die

³⁴Vgl. in Sz. 20 die chromatischen Dreiklangsp parallelen mit denen in Sz. 2, T. 16-18 (*Presto*) und Sz. 11, T. 144-160 (*accel. poco a poco – Prestissimo*).

³⁵Vgl. Sz. 20, T. 11-14, im Stimmtausch verkürzt sequenziert in T. 15-17.

– nun als solistischer Sopran mit Verdopplung durch zwei Hörner – das chromatische Heulen übernimmt, das in der Szene am Tümpel instrumental auf der Kolbenflöte erklingen war.

Der Krawall heizt sich auf, die kreiselnden Dreiklänge gewinnen Stimmen und Oktavierungen hinzu, die Schlagzeugbeiträge verdichten sich und der Chor formt seinen Schlachtruf “Unissons-nous !” zu einem sechsstimmigen Umkehrkanon. An dessen *fff*-Höhepunkt erklingt auf dem hohen *b* der schrille Schrei des kleinen Eichhörnchens, das im Tumult verletzt worden ist. Das Kind, betroffen, dass seinetwegen ein weiteres Tier leiden muss, verbindet dem Eichhörnchen die Pfote und fällt dann selbst erschöpft zu Boden. Dies lässt die Tiere abrupt im Kampf innehalten. Ihre Chorstimmen gehen in ein fallendes Glissando über, gefolgt von einem aus zerrissenen Fragmenten gebildeten, mehroktavigen Abstieg der Instrumente. Am Ende bleibt nur ein leises, tiefes *e*, gespielt von dem Kontrafagott und einem Pizzicato der Kontrabässe. Dann folgt eine lange Generalpause – ein Erstarren der zutiefst erschrockenen Tiere.

Sz. 21 beginnt in e-Moll. Aus der Fortsetzung des Unisonos von Kontrafagott und Kontrabasspizzicato erwächst ein erster Abschnitt (*Lento, pp*), der im zentralen, von instrumentaler Thematik mit aufsteigenden Bläser-/Streicherkombinationen geprägten Abschnitt nur wenig intensiver wird (*Meno lento, p-mf*). Erst als das ausgedehnte Accelerando im dritten Abschnitt in seinem viertaktigen Schlusssegment ein *Moderato* erreicht, vereinen sich das Orchestertutti und die Chorstimmen in einem Crescendo zum *ff*. Inhaltlich kreist die Szene um die Bestürzung der Tiere über das kraftlos am Boden liegende Kind, dem sie nicht zu helfen wissen. Während sie es gemeinsam aufheben und zum Haus tragen, macht ein Tier den Vorschlag, den vom Kind selbst zuletzt ausgestoßenen Ruf nach der Mutter zu wiederholen. Diese Idee gibt allen Tieren wieder Mut und führt zu ihrem gemeinsamen, anschwellenden Hilferuf.

Die Musik der Szene ist von drei unterschiedlichen thematischen Komponenten bestimmt. Instrumental erklingt zu Beginn des *Meno mosso* in einem Unisono von Fagott und Bratschen eine Kontur, die an ein polyphones Subjekt denken lässt. Sie durchzieht in vielfach variiertes, aber immer unschwer wiederzuerkennender Weise die 30 Takte bis zum Beginn des *Moderato*, meist in Kombination einer Bläser- mit einer gezipften Streicherstimme, einmal auch in einer Dreiklangspanne der Flöten.³⁶ Zur

³⁶Vgl. Sz. 21, T. 25-27 und T. 34-36 (Fagott/Bratschen), T. 47-48 (Horn/2. Geigen), T. 51-53 (Trompete/2. Geigen), T. 53-57 (Flötentrio), T. 67-71 (Fagott/Bratschen), T. 76-77 (Horn/Celli), T. 80-81 (Trompete/1. Geigen), T. 82-83 (Horn/Celli).

Verlängerung dieses ‘Subjektes’ gehört eine dank ihrer Intervallik charakteristische fallende Dreitonfigur, die in derselben Klangfarbenkombination ertönt. Sie wird fast immer sofort wiederholt, führt oft zu weiteren Wiederholungen und tritt bald auch unabhängig von ihrem ursprünglichen Kontext auf.³⁷

L'enfant et les sortilèges, Sz. 21: Die instrumentalen Komponenten

Sz. 21, T. 25

T. 32

Neben einzelnen zarten Einwüfen von Solostimmen aus dem Chor, die ihre Sorge um das Kind äußern, wird diese Szene vor allem vom vokalen Ensemble geprägt. Erneut spielt die Intervallik eine führende Rolle.

L'enfant et les sortilèges, Sz. 21: Der Hilferuf der Tiere

Sz. 21, T. 15

pp Il a pansé la plaie —

31

pp Il a pan-sé la plaie.

42

pp Que fai - re?

46

pp Il ap - pe - lait . . .

52

p Ma-man!

63

pp Nous ne savons pas li - er la main, — é-tan-cher le sang

77

pp Ma - man! *p* Ma - man!

83

f *ff*

S Ma-man! Ma-man! Ma-man! Ma-man! Ma-man!
 A Ma-man! Ma-man! Ma-man!
 T Ma-man! Ma-man! Ma-man! Ma-man!
 B Ma-man! Ma-man! Ma-man! Ma-man!

³⁷Vgl. T. 32-34 (Fagott/Bratschen), T. 43-47 (Fagott/Celli), T. 48-51 (Fagott/Bratschen), T. 59-67 (Klarinette/Celli), T. 74-76 (Fagott/Bratschen), T. 77-80 (Klarinette/2. Geigen), T. 81-87 (alle hohen Holzbläser und Streicher).

Während sich die Betroffenheit der Tiere über die Auswirkung ihres Kampfes auf das Kind in leeren Quinten und Dreiklangsparellen äußert, geraten ihre ersten Versuche, das hilferufende "Maman!" zu imitieren, nicht nur (wie es in der Partitur heißt) "zögerlich", sondern mit übermäßigen und verminderten Quartan sowie einer kleinen Sekunde hörbar verunsichert. Doch sobald sie Mut fassen und sich zu diesem Ruf vereinen, kehrt auch die Harmonisierung in leeren Quinten zurück, diesmal sogar in oktavierter Verdopplung. Am Ende erreicht der Ruf ein vom ganzen Orchester unterstütztes Fortissimo.

Die verbleibenden vierzig Takte der Oper, die nach dem *ff* in Chor und Orchestertutti im *pp subito* beginnen, dienen der Apotheose. Sie ist etwa gleich lang wie das Vorspiel der Oper³⁸ und besteht aus einer viertaktigen Einleitung, einem in fünf Segmente gegliederten Hauptabschnitt mit frei fugiertem Chor und einem viertaktigen Epilog. In der Einleitung spielen Streicher und Bläser die "Maman"-Rufe der Tiere. Dabei ertönt erneut die dreifach fallende Quart *h-fis*, die Ravel (wie in den Rufen des Holzbläserquintetts am Anfang und Ende von Sz. 1) über der aufsteigenden Quart *a-d* harmonisiert:

L'enfant et les sortilèges, Apotheose: Das orchestrale Emblem der Mutter

The image displays three systems of musical notation for the Apotheosis section of 'L'enfant et les sortilèges'. The first system, labeled 'Sz. 1, T. 1', shows a piano introduction with a treble and bass clef, featuring a falling quart (h-fis) and an ascending quart (a-d). The second system, labeled 'Sz. 1, T. 24', continues the piano introduction. The third system, labeled 'Apotheose, T. 1', shows the beginning of the Apotheosis section with a piano introduction and a treble and bass clef.

Im Hauptabschnitt wechseln Thematik, Instrumentierung und Textur. Im ersten Segment (T. 4-11) präsentieren die Bässe zu den Worten "Es ist gut, das Kind, es ist brav" ein Fugato mit einem 'Subjekt', das erst von den Tenören, dann von den Sopranen imitiert wird.

³⁸Das Vorspiel mit der Tempobezeichnung *Tranquillo* umfasst 227 Achtel, die Apotheose im *Andante* 251 Achtel. Beide Abschnitte sind in ständig wechselndem Metrum notiert.

L'enfant et les sortilèges, Apotheose: Der Beginn des Fugato

Apotheose, T. 4

Tenöre *p*

Bässe *p*

Il est bon, l'enfant, il est sa-ge, bien sa - - - - ge

Il est bon, l'enfant, il est sa-ge, bien sa - - - - ge, il est sa - - - - ge

Bereits vor dem dritten Einsatz des ‘Subjektes’ ziehen sich die begleitenden Instrumente zurück, so dass die Chorstimmen im zweiten Segment (T. 11-16) zu Varianten desselben Textes *a cappella* singen, bevor sie auf einem Unisono-*d* enden. Im dritten Segment (T. 16-22) werden zwei kürzere Motive in Verdopplung mit je einem Blasinstrument vorgestellt und einmal imitiert.³⁹ Das vierte Segment (T. 22-29), *a cappella* gesungen wie das zweite, gehört ganz den dreistimmig gesetzten Frauenstimmen. Das fünfte Segment schließlich (T. 30-40) verbindet die Fugato-Reprise (drei ‘Subjekt’-Einsätze, die beiden ersten wie im ersten Segment, aber nun mit Verdopplung in Bratschen bzw. 2. Violinen) mit einem anfangs fünfstimmigen Summchor auf den Vokal “u” von “doux”. Dazu erklingen die ersten sieben, noch ganz pentatonischen Takte der organumartigen Oboenparallele mit Quinten und Quartan aus dem Vorspiel der Oper, hier jeweils von einer Solovioline verdoppelt (s. Beispiel nächste Seite).

Diese archaisch anmutende Oboenparallele, die das Vorspiel der Oper bestimmt, in Sz. 1 nur fragmentarisch nachklingt, am Ende der Apotheose wiederkehrt und sich im Epilog fortsetzt, erweist sich so als ein Stilmittel, das nicht nur die konkrete Handlung einrahmt, sondern durch eine betont zeitlose Melodik und Textur eine übergreifende Aussage macht. Es geht um *das Kind an sich*, um prototypische Denk- und Handlungsmuster der Entwicklung an der Grenze zu eigenverantwortlichem Handeln. Das Kind lebt zunächst ungeachtet aller Folgen seine Launen aus, nimmt dann allmählich die Schmerzen wahr, die es anderen Wesen zufügt, versetzt sich in deren Gefühle und beginnt erschrocken die Auswirkungen seiner Handlungen zu begreifen. Die Oper macht diesen Reifeprozess beispielhaft nachvollziehbar. Das Prototypische des Verlaufes mag auch der Grund sein, warum Colette und Ravel dem Kind keinen Namen geben, ja nicht einmal andeuten, ob es sich um ein Mädchen oder einen Jungen handelt.

³⁹Vgl. ½ Bässe mit Klarinette, T. 16-17: “Il a pansé la plaie” T. 18-19: “étanché le sang”, Ersteres imitiert in den übrigen Bässen mit Bassklarinette, Letzteres in Tenören mit Fagott.

L'enfant et les sortilèges: Reprise der Apotheose und Rückblick

Apotheose, T. 30

(2 Oboen + 2 Solo-Vl.)

Doux et sa - - ge Il est bon, l'enfant, il est sa - - ge,
(Soprane+VI I)

Doux Il est bon, l'enfant, il est sa - - - ge,
(Alte+VI II) (+Vla)

8 Doux Il est bon, l'enfant, il est sa - - - ge, il est sa - ge,
(Tenöre+Vc) (+VI II)

Il est bon, l'enfant, il est sa-ge, bien sa - - - ge, il est sa - - - - ge,
(½ Bässe+Vla)

Doux sa - - - - - ge,
(½ Bässe+Kb) (+Vc)

Im Epilog zitieren die Oboen aus der Überleitung zu Sz. 1 den dreitaktigen Kopf des Organums, unterlegt mit einer homophonen Phrase der Tiere und gefolgt von der fallenden Quart *h-fis* des “Maman”-Rufes. Dieser abschließende Ruf enthält eine bedeutungsträchtige Konnotation. Die ursprünglich vom Diskant eines Holzbläserquartetts gespielte fallende Quart geht auf Sz. 1 zurück, in der das Kind von der Mutter wegen seiner Faulheit und Bockigkeit gerügt wird und ihr daraufhin die Zunge herausstreckt. Ravel unterlegt dem Quartfall dort den Schritt vom a-Moll-Nonakkord zur ersten Umkehrung des h-Moll-Dreiklanges, in dem die Musik der Mutter ankert. Das Kind übernimmt den Quartfall in analoger Harmonisierung sechsmal im Zerstörungsrausch der Sz. 2, und zwar in den beiden jeweils dreifachen Triumphrufen der Unartigkeit.⁴⁰ Erneut singt das Kind

⁴⁰Vgl. Sz. 2, T. 14-17: *méchant, méchant, mé-chant!* (mit den Tönen *es-b, f-c, g-d*, eine Transposition der ebenfalls ganztönig aufsteigenden Klarinettenlinie vom Anfang der Sz. 1. außerdem Sz. 2, T. 59-63: *Hurrah! Plus de leçons! plus de devoirs!* (*f-c* und Varianten).

das Intervall erst wieder am Ende von Sz. 19 als Abschluss des Walzers, der die verletzten Tiere verbindet, und damit am Endpunkt des implizit thematisierten Lernprozesses. Hier ruft es – unbegleitet – “Maman !” Im letzten Takt der Oper schließlich verschmelzen die unterschiedlichen Stränge mit einem neuen Aspekt. Das Kind singt das originale *h-fis* zu dem Wort “Maman”, von Geigen und Bratschen wie zuvor harmonisiert mit dem Schritt zum h-Moll-Dreiklang. Die tiefen Streicher jedoch stellen darunter den kadenziellen Quintfall V-I der in der Reprise erreichten Tonart G-Dur. So schließt der Ruf des Kindes mit dem *fis* als einem unaufgelösten Leitton zu *g* – in musikalischer Analogie zu seinem in der Bühnenhandlung unbeantwortet bleibenden Ruf nach der Mutter.

L'enfant et les sortilèges: Epilog der Apotheose und der Oper

The musical score shows the following parts and their contributions:

- 2 Oboen**: Play a melodic line with a fermata at the end.
- Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)**: Sing the phrase "il est si doux." followed by a rest.
- Kind**: Sings "Ma-man !" with a fermata.
- Streicher**: Provide harmonic support, including a V-I cadence in G major.

Dieser Ruf ist somit das dritte werkimmanente Zitat, mit dem Ravel szenische Klammern andeutet. Die Motivik des Katzenduetts in Sz. 12, in dessen Verlauf das Kind vom Haus ‘befreit’ wird, verbindet am Ende von Sz. 19 zwei Klagen des Kindes zur Kehrseite dieser Befreiung: seiner Einsamkeit unter den Tieren, die es gedankenlos verwundet hat. Unmittelbar vorher ertönt in der Eichhörnchenhymne auf die Freiheit eine Wiederaufnahme von Melodie und Begleitung der Libellenklage aus Sz. 15, des musikalischen Emblems der verletzten Tiere. So darf es nicht wundern, dass auch der Ruf des Kindes nach der Mutter trotz seiner Unterstützung durch die zuletzt versöhnten Tiere keine harmonische ‘Lösung’ erfährt.

Zwei musiktheatralische Parodien

Die beiden Opern, die Ravel 1911 bzw. 1925 zur Aufführung brachte, haben trotz ihrer ganz unterschiedlichen Thematik und Besetzungsgröße einiges gemeinsam. Beide Werke sind mit weniger als einer Stunde Spieldauer als Einakter konzipiert und damit in jeder Aufführung auf ein ergänzendes Werk angewiesen, das in indirekter Weise inhaltliche oder musikalische Akzente verstärken oder schwächen kann. Beide sind von Ravel als jeweils ununterbrochene, nur durch dezente Andeutungen zu kleinen Blocks gruppierte Folgen aus Vorspiel, 21 Szenen und Schluss-Apotheose entworfen. Und beide sind sowohl im Entwurf ihrer szenischen Aussage als auch in den Details ihrer musikalischen Umsetzung parodistisch. Überspitzt könnte man sagen, dass Text und Handlung jeweils ein klischeehaftes Vorurteil aufs Korn nehmen und entlarven; im einen Fall: "Ja, ja, die spanischen Galane!", im anderen Fall: "Es ist doch noch ein Kind!"

Über diese Gemeinsamkeiten hinaus zeigt die szenische und musikalische Behandlung der beiden Stoffe jedoch deutliche Unterschiede. Die spanische Farce kommt ohne Kulissenwechsel aus; sie entwickelt sich an einem einzigen Ort innerhalb der zwar unspezifisch bleibenden aber doch relativ kurzen Zeit von gut einer Nachmittagsstunde. Dagegen erstreckt sich die moralische Entwicklung des Kindes von Selbstbezogenheit zu beginnender Reifung durch Empathie vom Nachmittag über den Sonnenuntergang und die mondbeschienene Nacht bis zum ersten Morgengrauen des folgenden Tages, wobei die Handlung vom Kinderzimmer in den Garten und zurück zum Haus führt. Den fünf mit Namen, Berufen und einigen charakterisierenden Eigenschaften individualisierten Spaniern, die eines Nachmittags unbeabsichtigt im Uhrmacherladen der Stadt Toledo zusammentreffen und dort bis zum Schluss unerwartete Abenteuer erleben, stehen in der späteren Oper achtzehn solistische Sänger sowie ein Kinderchor und ein gemischter Chor gegenüber, die im französischen Landhaus und seinem weitläufigen Garten einen Reigen wechselnder Verzauberungen verkörpern, von denen viele – alle ihrer Natur nach unbelebten Akteure aus den Szenen im Haus, aber auch die Mutter – kein zweites Mal auftreten. Und während "das Kind" weder Namen noch Geschlecht hat und auch die Mutter ganz unkonturiert bleibt, erfährt das Publikum die merkwürdigsten Details über die Eigenschaften, Launen und Vorlieben des Hausrats und der auf Tapeten oder in Bücher gedruckten "Personen" sowie über die Schmerzen und Hoffnungen sowie das Gerechtigkeitsempfinden der Tiere und Bäume – und kann sich in vielen Gedanken und Gefühlen wiedererkennen.

In *L'heure espagnole* wird sowohl naive Gutmütigkeit als auch frivole Heimtücke ins Komische verharmlost, während der scheinbar respektlos hingegangene Uhrmacher sich am Ende mit gleich zwei lukrativen Verkäufen zum eigentlichen Sieger des Tages erklären kann. Diese Konstellation regt Ravel zu einer revueartigen Szenenfolge an, in der eine kleine Zahl prägnanter Motive die jeweils kurz ins Zentrum gerückte Person scheinwerferartig in den Fokus rückt – gleichgültig, ob diese gerade für das Publikum sichtbar oder nur von Bühnenhandlung oder Dialog betroffen ist. Diese Motive erklingen stets aus dem Orchester und stellen so etwas wie tönende Visitenkarten dar, die die vier männlichen Akteure unterscheiden und in ihren typischen Wesenszügen charakterisieren. Derweil bewegt sich der Gesang in einem leichtfüßigen, der Situationskomik entsprechenden *Parlando*. Nur für die Hymnen des pathetischen Gonzalve, Concepcións Klage und das Ensemble der Schlusszene erlaubt Ravel lyrische Expressivität. Ein erstmals kurz nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichter amerikanischer Opernführer beschreibt das Werk recht treffend als

eine Tour de force des Rhythmus und der Orchestrierung, abwechslungsreich und witzig in der Deklamation, mit einem Libretto, in dem die Kunst der Zweideutigkeit zu [großer] Höhe entwickelt wird.⁴¹

Auch alle Tänze in *L'heure espagnole* werden ausschließlich instrumental verwirklicht – sieht man von den Gavotte tanzenden Spieluhrenfiguren im Uhrmacherladen ab. Weder Concepción noch einer der vier Männer tanzt oder erwähnt auch nur das Tanzen. Die spanischen Rhythmen der Habaneras sowie einer Jota und einer Pavane beschwören das lokale Ambiente, die Walzer vermitteln generelle Beschwingtheit, doch all dies 'hören' nur die Zuschauer, nicht aber die Akteure auf der Opernbühne. Die komplexeste Musik erklingt in der Polyrythmik der tickenden Uhren, Glocken und vielfältigen Automaten des Vorspiels, der sinnenfreudigste Gesang im abschließenden Habanera-Quintett der fünf Akteure.

In *L'enfant et les sortilèges* dagegen stehen das Melos einerseits und der Bühnentanz andererseits im Vordergrund. Ein Großteil der Szenen wird – zum Gesang oder auch ohne diesen – getanzt, wobei das Spektrum von den Rokokogesten der Hirtenfiguren bis zum Ragtime des Porzellans reicht. Die Gesangssolisten präsentieren ausdrucksvolle Kantilenen und – besonders das Feuer und die Nachtigall – höchst virtuose Koloraturtechnik.

⁴¹Übersetzt nach Donald Jay Grout, *A Short History of Opera* (New York: Columbia University Press, 1947, S. 432).

Die drei werkimmanent wiederkehrenden Motive wechseln in dieser Oper zwischen Gesang und Orchester und identifizieren nicht einzelne Akteure. Vielmehr symbolisieren sie Qualitäten der Interaktion oder deren Störung: die liebevolle Zweisamkeit im Duett von Kater und Katze gegenüber der Einsamkeitserfahrung des Kindes; den Anspruch der Tiere auf Unversehrtheit und Schutz vor menschlicher Willkür, geäußert in der Trauer der Libelle sowie der Freiheitshymne des Eichhörnchens und sogar von den Fröschen kurz aufgegriffen; und schließlich die widersprüchliche Haltung des Kindes gegenüber seiner Mutter, von der es Autorität und Strafe erfährt, aber auch Schutz und Hilfe in der Not erfleht.

Während die Szenen von *L'heure espagnole* musikalisch weitgehend vorwärtsgerichtet verlaufen, hat Ravel viele der (zum großen Teil sogar etwas kürzeren) Szenen von *L'enfant et les sortilèges* als bogenförmige drei- oder fünfteilige Strukturen konzipiert. Und während der musikalische Stil in der spanischen Farce nach dem polymetrischen Uhrenvorspiel aus einem Guss ist, präsentiert sich die Geschichte um das allmählich durch Einfühlung in fremden Schmerz reifende Kind als eine Art musikalisches Kaleidoskop, dessen Einzelbilder geografisch und chronologisch zwischen den unterschiedlichsten Stilen hin und her springen.

Obwohl Ravel auch *L'enfant et les sortilèges* ursprünglich als "Operette" klassifiziert hatte, ist doch die Grundhaltung eine ganz andere als in der spanischen Farce. Zwar gibt es Situationskomik, wenn Lehnstuhl und Sesselchen miteinander ein steifes Menuett tanzen, wenn die Wedgwood-Teekanne und die Chinatasse in ihrem manierten Dialog mit Zweisprachigkeit zu punkten versuchen, wenn die aus dem zerrissenen Arithmetikbuch befreiten Zahlen absurde Rechenaufgaben erfinden und das Kind in einen wilden Tanz führen, und nicht zuletzt in den vielgestaltigen Lauten der Tiere aus dem Garten. Doch ist die Erfahrung des Kindes, das allmählich mit den Folgen seines nur scheinbar harmlos-kindlichen Verhaltens konfrontiert wird, durchaus ernst. Man könnte in dieser Oper sogar unschwer eine Parabel über die Selbstbezogenheit des Menschen erkennen, der seine Umwelt nicht aus böser Absicht, wohl aber aus gedankenlosem Eigeninteresse zerstört. Erst das Mit-Leiden mit den Verletzten und die eigene Ausgegrenztheit in einer gestörten Natur führen schrittweise zu Einsicht und Umkehr.

Die Hauptperson dieser Oper ist ausgesprochen ungewöhnlich. Wie Kilpatrick ausführt, hatte kein Komponist vor Ravel ein Kind auf die Opernbühne gestellt, das so eigenwillig, energisch und aktiv in seine Umwelt eingreift:

Es hat die Fähigkeit zu kommunizieren, zuerst seine Langeweile und Wut, dann seine Verwirrung und Angst, und schließlich seine Reue und sein Mitgefühl. Kein anderes Opernkind (in einem Werk des Mainstream-Repertoires) existiert als zentraler und ausschließlicher Fokus einer Oper, erhält eine solche Tiefe der Charakterisierung und – was vielleicht am wichtigsten ist – wächst und entwickelt sich im Laufe des Werkes.⁴²

Die szenentechnischen Herausforderungen scheinen weder Colette noch Ravel schlaflose Nächte bereitet zu haben. Dabei war die Besetzung mit einer Sängerin, die einerseits im Verhältnis zu den Möbeln besonders klein wirken sollte, andererseits diesen stimmlich anspruchsvollen Part zu singen vermochte, alles andere als einfach. Der deutsche Opernführer von Attila Csampai und Dietmar Holland rühmt das Werk denn auch nicht zuletzt wegen seiner visionären Vorwegnahme erst später entwickelter filmischer Techniken:

Man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, dass hier Ravel vorausblickend bereits ein musikalisches Drehbuch zu einem der genialen Phantasy-Trickfilme Walt Disneys geliefert hat; wie sonst soll man sich die wundersame Animation von Lehnstühlen, Pendeluhren, Tapetenfiguren und die geradezu anthropomorphe Wiederbelebung zerbrochener Teekannen und Teetassen vorstellen können? Ebenso verlangen die Tier- und Naturszenen – ich nenne hier nur Katzenduett und ächzende Bäume – geradezu nach bildhafter Umsetzung durch Trickfilmanimation.⁴³

⁴²Übersetzt nach Kilpatrick, *op. cit.*, S. 216.

⁴³Attila Csampai und Dietmar Holland, Hrsg., *Opernführer* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1990), S. 1020.