

Maurice Ravel

(geb. Ciboure, 7. März 1875; gest. Paris, 28. Dezember 1937)

L'enfant et les sortilèges

(„Das Kind und der Zauberspuk“)

Fantaisie lyrique in zwei Teilen (1920-25)

nach einem Libretto von Colette

Vorwort

„Weiße und schwarze Haare vermischten sich und gaben ihm eine gefiederartige Frisur. Beim Sprechen schlug er seine feine Nagetier-Händen übereinander und streifte alle Dinge mit seinem Blick eines Eichhörnchens.“ (Colette, 1939)

„Ravel bewegte sich zeitlebens in einer Kinder- und Tierwelt. Er hat allezeit an der Diskrepanz zwischen seinem Maß und dem der übrigen Welt gelitten. Diese Kluft durch Vollendung der künstlerischen Formen zu überwinden, war überall sein schöpferische Stimulans.“ (Hans Heinz Stuckenschmidt, 1966)

Nagetier-Hände, Eichhörnchen-Blick, zierlicher Körperwuchs: Vielen zeitgenössischen Beobachtern kam Maurice Ravel wie ein Mischwesen zwischen einem frühreifen Jungen und einem scheuen vermenschlichten Pelztierchen vor. Dabei sind es wohl genau diese Eigenschaften, denen die Nachwelt einige der gelungensten musikalischen Darstellungen der Tierwelt (*Oiseaux tristes* 1904/05, *Histoires naturelles* 1906) und der Kinderwelt (*Ma mère l'oye* 1908-10) verdanken, die je dem Kopf eines großen Komponisten entsprangen. Als Ravel also eines Tages das Angebot erhielt, ein Bühnenwerk rund um einen unartigen Jungen zu schreiben, der nach einem fürchterlichen Wutausbruch von Tieren gequält, bestraft und schließlich liebevoll verziehen wird, verwundert es nicht, daß er unverzüglich zusagte. Damals hatte er noch nicht wissen können, daß ihn die daraus entstehende Oper jahrelang beschäftigen würde und schließlich zum Opus summum seines künstlerischen Schaffens und zum Testament seines kompositorischen Lebenswerks werden sollte.

Das Angebot kam von Colette – oder mit bürgerlichem Namen Sidonie-Gabril Colette (1873-1954) –, die nicht nur eine berühmte Persönlichkeit der Pariser Halbwelt und skandalumwitterte Vorreiterin für die sexuelle Befreiung war, sondern auch noch heute allgemein als die größte französische Schriftstellerin der ersten Jahrhunderthälfte gilt. Nachdem sie zunächst 1900-03 das erotische und gesellschaftliche Erwachen junger Frauen in ihren zu Recht berühmten Claudine-Romanreihe erforschte, wandte sie sich später der Welt der Tiere zu, zu denen sie eine heimliche Verbindung im Kampf gegen die überbordende Männerwelt verspürte (*La Paix chez les bêtes* 1916). Heute – vor allem in der englischsprachigen Welt – ist sie vorwiegend für ihren späten Roman *Gigi* von 1944 bekannt, der 1958 als Vorlage zum beliebten Filmmusical gleichen Titels diente.

Colette war bereits eine Berühmtheit, als Jacques Rouché, der Direktor der Pariser Opéra ihr 1914 vorschlug, ein Werk für die Musikbühne zu schreiben. Das Ergebnis war ein Tanzszenario – sie nannte es ein „féerie-ballet“ –, dem sie den Arbeitstitel *Divertissement pour ma fille* gab. Zur Vertonung bot sie das neue Bühnenwerk Ravel an, mit dem sie bereits seit Jahren aus den literarischen und musikalischen Salons von Paris her bekannt war. Das Manuskript wurde 1916 dem Komponisten in Verdun zugeschickt, wo er gerade als LKW-Fahrer an den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs seinen Kriegsdienst leistete. Das Paket ging verloren, und erst viel später – im Jahre 1918 – erhielt Ravel endlich das Libretto zu diesem interessanten Projekt. Er sagte zwar sofort zu, stellte jedoch überraschenderweise eine Bedingung: Das fantasievolle Tanzszenario mit seiner Mischung aus beseelten und unbeseelten Wesen jeglicher Größe und Beschaffenheit sollte in einen Opertext umgewandelt werden.

Darauf folgte seitens des Komponisten ein langes Schweigen, das von einem interessanten und aufschlußreichen, mit Bonmots und verschrobenen Tieranspielungen durchsetzten Briefwechsel mit der Librettistin unterbrochen wurde. Nachdem Colette 1919 danach fragte, ob ihr „divertissement pour ma fille“ das Licht der Welt je erblicken sollte, antwortete Ravel im Februar des gleichen Jahres:

„Tatsächlich habe ich mich bereits an die Arbeit gemacht. Ich schreibe Notizen, allerdings noch ohne Noten zu schreiben, und ziehe sogar einige Änderungen in Betracht. ... Keine Bange; es handelt sich nicht um Striche; im Gegenteil! Zum Beispiel: Läßt sich der Dialog des Eichhörnchens nicht etwa ausweiten? Stellen Sie sich alles vor, was uns ein Eichhörnchen über den Wald erzählen könnte und wie es sich für eine musikalische Darstellung eignen würde! Noch eines: Was halten Sie von der Idee, die Teetasse und die Teekanne in schwarzer Wedgwood-Garnitur einen Ragtime singen zu lassen?“

In Ravel erkannte Colette offensichtlich einen künstlerischen Gesinnungsbruder: „Aber auf alle Fälle einen Ragtime! Aber sicher Neger in Wedgwood!“ – so ihre Antwort – „und das Eichhörnchen soll alles sagen, was Sie wollen.“ Offenbar ging zwar der Einfluß Ravels auf die Gestaltung des Librettos noch weiter, die beiden verschwiegenen, langsam arbeitenden Künstler behielten jedoch die Art ihrer Zusammenarbeit für sich: Nie schickte ihr Ravel einen Zwischenbericht über den Stand der kompositorischen Arbeiten zu, noch spielte er ihr je Auszüge aus der werdenden Partitur vor. In späteren Jahren behauptete Colette: „Ravel schien sich nur über das Miau-Duett der beiden Katzen Sorgen zu machen und fragte mich mit erster Miene, ob ich keinen Nachteil darin sähe, wenn er ‚Mouaô‘ durch ‚Mouain‘ ersetzte – oder umgekehrt.“ (In der Wirklichkeit hat Ravel, der – so die befreundete Geigerin Hélène Jourdan-Morhange – als unverbesserlicher Katzenfreund „Katzenlaute außerordentlich naturgetreu imitieren konnte“, ganz andere Miau-Silben vertont.)

Ravel machte sich bereits 1920 an die Kompositionsarbeit der Anfangsszenen, erreichte jedoch bald einen Punkt, an dem er nicht mehr weiterkam. Der Grund für diesen Arbeitsstillstand ist heute nur schwer zu eruieren: Eine gewisse Schwermut überfiel den Komponisten infolge seiner Kriegserlebnisse, des Todes seiner Mutter im Jahre 1917, des Bruchs mit Diagheliv über das Orchesterwerk *La Valse* (1919-20), des eigenen angeschlagenen Gesundheitszustands sowie seiner schleppenden Arbeit an der Violinsonate (1923-27), deren erster Satz für ein Sonderheft zum Andenken an seinen verstorbenen, viel bewunderten ehemaligen Rivalen Debussy beauftragt wurde. Erst 1925 nahm Ravel die Arbeiten an der Oper wieder auf, nachdem der Direktor des Opernhaus Monte Carlo vom sensationellen Erfolg seiner Erstlingsoper *L'heure espagnol* berichtete und zugleich fragte, ob er noch weitere Bühnenwerke in petto hätte. Danach entstand der Großteil von *L'enfant et les sortilèges* 1924/25 in relativ rascher Folge: Die Kompositionsarbeiten setzten sich sogar bis in die Probezeit fort, als Ravel noch fünf Tage vor der Uraufführung Colette bat, einen Text zu einigen kurzfristig eingeschobenen Takten zu liefern.

Die Uraufführung fand am 21. März 1925 in Monte Carlo statt, wobei Georges Balanchine die Choreographie lieferte, Gunsbourg selber Regie führte und der junge Victor de Sabata („seinesgleichen habe ich nie vorher erlebt“ – so Ravel) grandios dirigierte. Der Erfolg bei Presse und Publikum war gleichermaßen überwältigend, und Colette zerfloß bei der Umwandlung ihrer Kindergeschichte in eine Musik von fast überirdischer Schönheit beinahe in Tränen:

„Wie soll ich meine Rührung beschreiben beim ersten Hüpfen der Tamburine, die den Aufzug der Hirtenknaben begleiten? Der Mondglanz des Gartens, der Flug der Libellen und Fledermäuse ... ‚Nicht wahr, es ist amüsant?‘ sagte Ravel. Mir indessen beengte ein Knoten von Tränen die Kehle.“

Die Pariser Erstaufführung, die 1926 an der Opéra-Comique stattfand, wurde von der üblichen querelle des bouffons seitens der Kritiker und der Zuschauer begleitet. Viele nahmen an der stilistischen Vielfalt und den groben Ragtime-Nummern Anstoß, während andere das neue Werk aus genau den gleichen Gründen hochpriesen. Das witzig-entzückende Katzenduet, das der Komponist Arthur Honegger als bemerkenswertesten Satz der ganzen Partitur hervorhob, erregte das Entsetzen von Teilen des Publikums, bei einigen der anstoßerregenden Nummern wurde laut auf Trillerpfeifen gepfiffen. Zehn Tage nach der Pariser Erstaufführung ging in Brüssel eine von Ravel selber begleitete Inszenierung unter allgemeinem Wohlgefallen über die Bühne, und bald folgten weitere Aufführungen, 1927 in Prag und Leipzig, 1929 in Wien, 1930 in San Francisco und schließlich 1939 am ursprünglich erdachten Aufführungsort: der Pariser Opéra. Erst 1965/66 erlebte London L'enfant et les sortilèges zum erstenmal, erst 1981 die New Yorker Metropolitan Opera. 1964 verfaßte der Opernexperte Marcel Prawy für eine Wiener Inszenierung eine fein geschliffene deutsche Übertragung, die seitdem im deutschsprachigen Raum gelegentlich zu hören ist. Auch die Publikationsgeschichte der Oper bezeugt einen ansehnlichen internationalen Erfolg: Bereits 1925 ist das Werk als Klavierauszug und Partitur beim Pariser Verlagshaus Durand erschienen, im darauffolgenden Jahr wurde vom gleichen Verlag Klavierauszüge in italienischer, deutscher und englischer Übertragung veröffentlicht. Heute – wohl wegen der ungewöhnlichen Schwierigkeiten, die mit der Aufführung sowie der Inszenierung dieser Oper verbunden sind, – wird das Werk viel seltener zu Gehör gebracht, als es ihrem Rang entspräche. Dennoch behält L'enfant et les sortilèges immer noch einen besonderen Platz im Herzen aller Ravel-Kenner, die sich durchaus, um mit dem Ravel-Biographen Hans Heinz Stuckenschmidt zu reden, bewußt sind, wie diese liebevoll ausgeführte und letztendlich tief ergreifende Oper Ravels „alle Eigentümlichkeiten seines Wesens, psychologisch wie musikalisch umfaßt“.

#### Handelnde Personen

Das Kind - lyrischer Mezzosopran

Die Mutter - Alt

Eine Bergère - Sopran

Die chinesische Tasse - Mezzosopran

Das Feuer - Koloratursopran

Die Prinzessin - Koloratursopran

Die Katze - Mezzosopran

Die Libelle - Mezzosopran

Die Nachtigall - Koloratursopran

Die Fledermaus - Sopran

Die Eule - Sopran

Das Eichhörnchen - Mezzosopran

Eine Schäferin - Sopran

Ein Schäfer - Alt

Der Sessel - seriöser Baß

Die Standuhr - Bariton

Die Wedgwood-Teekanne - Tenor

Das alte Männchen - Contratenor

Der Kater - Bariton

Ein Baum - Baß

Der Laubfrosch - Tenor

#### Handlung

Ein Kind müht sich verzweifelt bei seinen Hausaufgaben. In Gedanken hängt es verbotenen Wünschen nach: es möchte den Kater am Schwanz ziehen oder die Mutter bestrafen. Als die Mutter kommt, muß sie feststellen, daß das Kind mit seinen Aufgaben nicht einmal angefangen hat. Zur Strafe bekommt es nur eine Tasse Tee ohne Zucker und ein Stück trockenes Brot und muß allein bleiben. Die Mutter geht, und das Kind läßt seine Wut an der Einrichtung des

Zimmers aus: es wirft Möbel um, zerreißt die Schulbücher, zerfetzt die Tapete, zieht die Katze am Schwanz, quält das Eichhörnchen im Käfig und reißt das Pendel aus der Uhr. Schließlich fällt es erschöpft in einen Sessel. Doch da beginnt plötzlich ein Zauber: der alte Lehnstuhl zieht sich vor dem Kind zurück, und mit einer zierlichen Bergère beginnt er einen altertümlich-graziösen Tanz, bei dem beide Möbel beschließen, fortan solle das Kind auf ihnen keinen Platz mehr finden; sie seien die dreckigen Schuhe und die Mißhandlungen leid. Die alte Standuhr kommt angetrippelt: sie jammert, weil ihr das Pendel fehlt und sie jetzt viel zu schnell schlagen muß. Vom Fußboden ertönen zwei näselnde Stimmen: die englische Wedgwood-Teekanne, ganz britisch, und die aus Hongkong stammende chinesische Teetasse tauschen ihre Erfahrungen aus der weiten Welt aus und beklagen das zügellose Treiben des Kindes. Das Kind ist niedergeschmettert; vorsichtig nähert es sich dem Kaminfeuer, doch das Feuer züngelt ihm bedrohlich entgegen und rügt den Mißbrauch der Feuerzange; schließlich geht es aus, und das Zimmer liegt im Dunkeln. Das Kind fürchtet sich. Die Märchenfiguren auf der zerfetzten Tapete beleben sich; es sind Schäferinnen und Schäfer, die nun klagen, daß sie nicht mehr zusammenkommen können. Das Kind weint. Plötzlich erscheint die wunderschöne Prinzessin aus dem Märchenbuch. Sie beklagt, daß sie den schönen Prinzen nun nicht finden könne, da der Knabe das Buch zerrissen habe, und sie ohne Schutz in der Welt stehe. Plötzlich versinkt sie, und das Kind kann ihr nicht helfen. Es sucht nach dem Schluß der Märchenerzählung, kann sie aber nicht finden. Stattdessen beleben sich die Ziffern des Mathematikbuches, an ihrer Spitze ein altes Männchen, das Brocken von Rechenaufgaben murmelt und tausend Fragen stellt – die Mathematik. – Unterdessen ist der Mond aufgegangen, und der Kater erhebt sich, um die Katze zu umschnurren. Beide singen ein herzerreißendes, rechtes Katzenduet, und das Zimmer öffnet sich zum Garten. Die Frösche am Teich quaken. Das Kind läuft in den Garten und lehnt sich an einen alten Baum, der aber ächzt, weil ihn die Wunden schmerzen, die ihm das Kind mit einem Messer beigebracht hat. Die Libellen tanzen, warnen aber vor dem Kinde – wenn man sich in seine Nähe begeben, werde man gefangen und mit einer Nadel an die Wand gepickt. Die Nachtigall singt, und die Fledermaus beklagt den Verlust ihrer Frau, die das Kind aus Mutwillen getötet hat. Ein vorwitziger Frosch nähert sich dem verschüchterten Kind, doch da warnt das Eichhörnchen: wer sich dem Kinde nähere, werde in einen Käfig gesperrt. Das Kind sieht, daß die Tiere einander zugetan sind – nur es selbst ist allein und von niemandem geliebt. Er ruft nach der Mama. Doch da werden alle Tiere aufmerksam: sie bedrohen es, haben alle an ihm etwas auszusetzen und kommen immer näher; ein Handgemenge entsteht, bei dem das Kind, aber auch ein junges Eichhörnchen verletzt werden. Das Kind bindet sein Halstuch ab und verbindet damit die Pfote des Eichhörnchens. Die Tiere sind gerührt und beschämt durch die unerwartete Sanftheit und das Mitleid des Kindes. Vielleicht ist es doch gar nicht böse. Schließlich tragen sie es gemeinsam zum Haus zurück und rufen gemeinsam nach der Mama. Das Kind kommt zu sich, ruft auch nach der Mama, und der Traum ist aus.

Bradford Robinson, 2007

Aufführungsmaterial ist von Durand, Paris zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München

Maurice Ravel

(b. Ciboure, 7 March 1875 - d. Paris, 28 December 1937)

*L'enfant et les sortilèges*

("The child and the enchantments")

Fantaisie lyrique in two parts (1920-25) to a libretto by Colette

Preface

"His hair, now a mixture of white and black, crowned him with a sort of plumage, and while he was talking he would fold his delicate, rodent's hands and his gaze would flit over the surface

of things like a squirrel” (Colette on Maurice Ravel, 1939)

“Throughout the whole of his life Ravel inhabited a world of children and animals. He suffered the entire time from the discrepancy between his diminutive stature and that of the rest of the world. To overcome this disparity through the perfection of artistic forms was his creative stimulus at all times.” (Hans Heinz Stuckenschmidt, 1966)

Rodent’s hands, squirrel’s gaze, diminutive stature: Ravel struck many observers as a cross between a precociously mature little boy and an anthropomorphized furry and furtive animal. Yet it is to these very traits of his character that we owe some of the finest musical depictions of animals (*Oiseaux tristes*, 1904-5; *Histoires naturelles*, 1906) and the world of childhood (*Ma mère l’oye*, 1908-10) ever to have sprung from the mind of a major composer. Small wonder, then, that when the French writer Colette, herself an inhabitant of these same two imaginative worlds, approached him with a stage project involving a naughty little boy who is tormented, punished, and later forgiven by animals after throwing a temper tantrum, he immediately agreed. What he could not have known was that the resultant work would occupy him for many years and become his opus summum, the consummation of his creative endeavors and a testament to his life’s work as a composer.

Colette – or, to use her full name, Sidonie-Gabrille Colette (1873-1954) – was not only a celebrated demi-mondaine and scandal-ridden sexual liberationist, but by general consent France’s greatest female writer of the first half of the twentieth century. Beginning by probing the erotic and social awakening of young girls in her justly famous *Claudine* novels (1900-03), she later turned to the world of animals, with whom she felt secretly in league against a male-dominated society (*La Paix chez les bêtes*, 1916). Today she is probably best known, at least in the English-speaking world, for her late novel *Gigi* (1944), which became the basis of the ever-popular film musical of the same title (1958).

Colette was already famous when Jacques Rouché, the head of the Paris Opéra, approached her in 1914 with a request to write a work for the musical stage. The result was a dance scenario, or what she called a “féerie-ballet,” to which she gave the working title *Divertissement pour ma fille*. She immediately agreed to offer the musical setting to Ravel, whom she had known for many years from Paris’s musical and literary salons. The manuscript was dispatched in 1916 to the composer in Verdun, where he was serving his brief stint as a truck driver on the battlefields of World War I. It never arrived, and it was only much later, in 1918, that Ravel received a libretto for the interesting new project. He agreed to it, but only on one surprising condition: that the fanciful text, with its mélange of animate and inanimate objects of all shapes and sizes, be transformed into an opera.

There followed a period of silence and a most interesting and revealing correspondence between these two artists, couched in bon mots and wry animal allusions. Asked in early 1919 whether the “divertissement for my granddaughter” would ever be finished, Ravel replied in February:

“In fact I am working already. I am taking notes – without writing any – I am even thinking of some modifications. ... Don’t worry; they’re not cuts; on the contrary. For example: couldn’t the squirrel’s dialogue be developed? Imagine everything that a squirrel could say about the forest, and how that would lend itself to music! Another thing: what would you think of the cup and teapot, in old black Wedgwood, singing a ragtime?”

Colette had obviously found a soul-mate: “But certainly a ragtime! But of course negroes in Wedgwood!” she replied. “And the squirrel will say everything you wish.” Ravel’s influence on the libretto apparently went further than this, but these two secretive, slow-working artists kept the nature of their collaboration to themselves. Ravel never sent Colette a progress report on the work or gave her preliminary hearings of its numbers. Colette, in later years, claimed

that “the only thing he seemed to be worried about was the miaowing duet between the two cats, and he asked me most seriously if I would mind his changing ‘mouaô’ into ‘mouain’ – or perhaps it was the other way around.” In fact Ravel, an inveterate cat lover whose “feline vocal imitations were exceptionally good” (Hélène Jourdan-Morhange), chose to set different syllables altogether.

Ravel began work on the opening scenes of the score in 1920 but soon encountered an impasse. The cause of this impasse is difficult to determine: a certain depression set in following his war experiences, the death of his mother (1917), the breach with Diaghilev over *La Valse* (1919-20), recurrent illnesses, and his slow work on the *Violin Sonata* (1923-7), whose first movement was commissioned for a commemorative publication devoted to his admired erstwhile rival, Debussy. Work resumed in 1924 when Raoul Gunsbourg, the head of the opera in Monte Carlo, reported the stunning success of its production of Ravel’s first opera, *L’heure espagnol*, and asked if the composer had anything else in the offing. The bulk of *L’enfant et les sortilèges* was thus composed fairly quickly in 1924-5. Its creation even extended into the rehearsals: five days before the première Ravel asked Colette to supply words for a few bars of music he had decided on the spur of the moment to insert.

The première in Monte Carlo took place on 21 March 1925, with choreography by Georges Balanchine, stage direction by Gunsbourg himself, and the orchestra conducted magnificently by the young Victor de Sabata (“the like of whom I have never before encountered” exclaimed a delighted Ravel). The triumph with critics and audience alike was complete, and Colette was moved almost to tears by the transformation of her children’s tale into music of incandescent beauty:

“How can I describe my emotions when, for the first time, I heard the little drum accompanying the shepherds’ procession? The moonlight in the garden, the flight of the dragonflies and bats ... ‘It’s amusing, isn’t it?’ Ravel would say. But I could feel a knot of tears tightening in my throat.”

The Paris performance of 1926, at the Opéra-Comique, was accompanied by the usual *querrelle des bouffons* among the critics and audience, many of whom objected to the work’s stylistic diversity in general and to the coarse ragtime numbers in particular, while others lauded it for those very reasons. The delightful *Cats’ Duet*, which Arthur Honegger called the most remarkable number in the score, drew cries of outrage from some members of the audience, and housekeys were blown during many of the offending numbers. Ten days after the unruly Paris première a production supervised by Ravel himself was mounted in Brussels to general approval, and the opera soon spread to Prague and Leipzig (1927), Vienna (1929), San Francisco (1930), and finally to its original progenitor, the Paris Opéra (1939). London had to wait until 1965-6, and the New York Met until 1981, for a first hearing of the opera. In 1964 the Viennese opera expert Marcel Prawy produced a finely-honed German translation for a Vienna production that has found use in Germany ever since. The publication history likewise bespeaks a solid international success: a vocal score and full score were issued by Durand of Paris in 1925, followed by vocal scores with translations into Italian, German, and English (all 1926). Today, because of the severe difficulties of its performance and staging, the opera is heard far less often than is its due. But *L’enfant et les sortilèges* continues to occupy a special place in the affections of Ravel aficionados, who recognize, as did his biographer Hans Heinz Stuckenschmidt, that this lovingly crafted and, in the end, deeply moving opera “embraces all the characteristics of Ravel’s nature, both psychological and musical.”

The Child - lyric mezzo-soprano  
The Mother - contralto  
The Louis XV Chair - soprano  
The Chinese Teacup - mezzo-soprano  
The Fire - coloratura soprano  
The Princess - coloratura soprano  
The Tabby Cat - mezzo-soprano  
The Dragonfly - mezzo-soprano  
The Nightingale - coloratura soprano  
The Bat - soprano  
The Owl - soprano  
The Squirrel - mezzo-soprano  
A Shepherdess - soprano  
A Shepherd - contralto  
The Armchair - bass  
The Grandfather Clock - baritone  
The Wedgwood Teapot - tenor  
The Little Old Man - countertenor  
The Tomcat - baritone  
A Tree - bass  
The Frog - tenor

### Plot Synopsis

A Child struggles desperately with his homework. His mind gradually turns to forbidden things: he wants to pull the cat's tail or punish his mother. When his Mother arrives she discovers that he has not even started his homework. As a punishment he is given nothing but a cup of unsweetened tea and a piece of dry bread and must stay alone in his room. The Mother leaves, and the boy vents his rage on his room: he throws pieces of furniture around, tears up his schoolbooks, shreds the wallpaper, pulls the cat by the tail, torments the squirrel in its cage, and wrenches the pendulum out of the grandfather clock. He finally falls into an armchair, exhausted. But suddenly a magic spell begins to take effect: the old Armchair draws back from the Child and begins an antiquated and graceful dance with a delicate Louis XV Chair. The two resolve that the Child shall never sit on them again; they are tired of having to put up with his dirty shoes and abuse. The old Grandfather Clock stumbles in, complaining that its pendulum is missing and it now has to strike the hour far too fast. Two nasal voices are heard from the floor: the Wedgwood Teapot, British to the core, and the Chinese Teacup, born in Hong Kong, tell of their experiences in the great wide world and lament the Child's unruly behavior. The boy is downcast. Cautiously he approaches the fireplace, but the Fire flickers menacingly at him and chastises him for misusing the tongs. Finally the Fire goes out and the room is plunged into darkness. The Child becomes frightened. Fairy-tale figures emerge from the tattered wallpaper – shepherds and shepherdesses lamenting that they can never be together again. The Child bursts into tears. Suddenly the beautiful Princess steps out of the fairy-tale book, lamenting that she cannot find the handsome prince since the boy has torn the book to shreds; now she must face the world unprotected. When she suddenly sinks into the ground the boy is unable to help her. He searches for the end of the fairy-tale – in vain. Instead, the numbers in the mathematics book spring to life, headed by a Little Old Man mumbling scraps of calculations and asking a thousand questions: mathematics. – By now the moon has risen and the Tomcat steps up to cozen the Tabby Cat. They sing a heart-breaking, genuinely feline Cats' Duet, after which the room opens out into the garden. Frogs croak in the pond. The boy rushes into the garden and leans against an old Tree, which emits a groan at the wounds the boy has inflicted on it with a knife. Dragonflies dance past but issue a warning about the boy: if you come near him he will catch you and pin you to the wall with a needle. The Nightingale sings, and the Bat laments the loss of its wife, killed by the Child in a fit of pique. An inquisitive Frog approaches the overawed boy, but the Squirrel warns it away: anyone approaching the Child

will be locked away in a cage. The boy realizes that the animals share a wealth of fellow-feeling; only he is alone and unloved. He cries out for his mother. This draws the animals' attention. They threaten him: each has a complaint to make, and they come closer and closer. A mêlée breaks out in which the Child and a young Squirrel are hurt. The Child unties his neckerchief and binds the Squirrel's paw. The animals are touched and ashamed by his unexpected mildness and pity. Perhaps the boy is not bad at all! Finally, all together, they carry him home and call for his mother. The Child wakes up and cries "Maman!" The dream is over.

Admirers of Nicolas Slonimsky's single-sentence summaries of opera plots will doubtless appreciate his entry in *Music Since 1900*, 5th edn. (New York, 1994):

21 March 1925: The world première is given at Monte Carlo of *L'Enfant et les Sortilèges*, opera in two parts by Maurice Ravel, to a tale based on a "fantaisie lyrique" by Collette, with animated characters of house furniture, in which a mischievous six-year-old boy smashes the Chinese mezzo-contralto cup, pulls the pendulum off the baritone horloge, breaks the tenor teapot, rips the bass armchair, and pulls the tail of the mezzo-soprano cat, set to music in an asymmetrically rhythmic idiom, reaching the climax when the crockery, accompanied by a sofa, the ottoman and the wicker chair, joined by exercises from his own arithmetic book, engage themselves in all kinds of baleful sortileges, aided and abetted by an amorous duo of the baritone tomcat under the window meowing in nasal glissandos in ascending intervals and the female domestic cat responding in feline glissandos in descending intervals, the whole score attaining the illustrative quality of a children's picture book in its imaginative and poetic infantiloquy.

Bradford Robinson, 2007

For performance material please contact the publisher Durand, Paris. Reprint of a copy from the Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München.