

Maurice Ravel

(geb. Ciboure bei Saint-Jean-de-Luz, 7. März 1875 –
gest. Paris, 28. Dezember 1937)

L'heure espagnole

(1907-9)

Comédie musicale in einem Akt

nach einem Libretto vom Komponisten

Vorwort

Bradford Robinson, 2010

Wie die meisten seiner französischen Komponistenkollegen des ausgehenden 19. Jahrhunderts war sich Maurice Ravel durchaus bewußt, daß der Weg zum Erfolg in der Musikwelt Frankreichs über die Opernbühne führte, und er war daher bereits mit Opernprojekten beschäftigt, bevor er überhaupt ein Werk für Orchester komponiert hatte. Beim ersten dieser Projekte – einer Oper nach der Tausendundeine Nacht – kam er allerdings nicht weiter als bis zur Ouvertüre (Shéhérazade, 1898), die er später jedoch wohlweislich verwarf. Von der Opernvertonung selber sind nicht einmal Skizzen übriggeblieben. Als nächstes Opernprojekt – Olympia – nahm er die berühmte Erzählung E. T. A. Hoffmanns "Der Sandmann" ins Visier, die bereits Léon Delibes als Vorlage fürs Ballett Coppélia (1870) und Jacques Offenbach für den I. Akt seiner Oper Les contes d'Hoffmann (1882) gedient hatte. Das war ein Opernsujet, das einem "musikalischen Uhrmacher" wie Ravel zusagen musste: eine mechanische Puppe von solcher Lebensähnlichkeit, daß sich der Protagonist in sie verliebt. Auch von dieser Oper ist jedoch nichts übriggeblieben außer einige Passagen, von denen später die Rede sein wird. Das dritte Projekt – eine Opernvertonung des schwerfällig-symbolischen Märchendramas Die versunkenen Glocke (1896) von Gerhard Hauptmann – hätte Ravel, wäre sie nur vollendet geworden, sicherlich in Richtung Literaturoper und Debussys Pelléas et Mélisande (1902) geführt. Beschäftigt hat sie den Komponisten mit vielen Unterbrechungen von 1906 bis 1914, bis er sie angesichts des Weltkriegs endgültig beiseitelegte, wobei er ein Konvolut verschiedener Skizzen (darunter einige mit Generalbaßbezeichnungen) hinterließ. Ein weiteres frühes Opernprojekt, daß sich allerdings kaum datieren läßt, war eine Vertonung des einaktigen Dramas Intérieure von Maurice Maeterlinck, von der ein einziges Skizzenblatt erhalten bleibt. Bezeichnenderweise wurde angesichts der Vorliebe Ravels für mechanische Figuren und Spielzeug die dramatische Vorlage ursprünglich als Marionettentheater konzipiert.

Kurzum: Mit 32 Jahren hatte der bereits international bekannte Komponist Ravel immer noch kein Theaterwerk zustandegebracht. Dann – im Jahre 1907 – stieß er auf ein Opernsujet, das denkbar weit von der bisher anvisierten Welt des Märchens und des literarischen Symbolismus entfernt lag: ein Boulevardstück mit dem Titel L'heure espagnole ("Die spanische Stunde" – oder, wie es früher in Deutsch manchmal hieß: "Eine Stunde Spanien"), das bei seiner Uraufführung 1904 im Pariser Théâtre de l'Odéon einen "ganz beispiellosen, superlativen Erfolg" (so der Ravel-Biograph Hans Heinz Stuckenschmidt) erzielte. Der Verfasser des Stücks Maurice Étienne Legrand (1872-1934) – unter dem Künstlernamen "Franc-Nohain" bekannt – war ein früherer Weggenosse von André Gide und zugleich ein Mitbegründer des Autorenkollektivs Les Amorphes, dessen berühmtestes Mitglied der vorsurrealistische Stückeschreiber Alfred Jarry sein sollte. Was die eher schlichte Handlung betrifft, so reiht sich L'heure espagnole in die Tradition der Boulevardkomödien eines Georges Feydeau ein, hebt sich jedoch aus der Masse der Theaterfarcen durch seine spritzige Diktion heraus, die vor versteckten sexuellen Anspielungen und Zweideutigkeiten nur so strotzt. Als Ravel sich anschickte, sein eigenes Libretto auf Grund der Vorlage Franc-Nohains zu machen, entdeckte

er, daß nur wenige Striche nötig waren, um einen vollkommen Bühnentauglichen Operntext zu schaffen. Es war Literaturoper aus einer ganz anderen Richtung.

Der sonst als langsam bekannte Komponist schrieb die einaktige Oper innerhalb des kurzen Zeitraums von sechs Monaten, die er vorwiegend im Elternhaus in Levallois verbrachte, wobei der Kompositionsentwurf im Oktober 1907 abgeschlossen wurde. Die Aussicht auf einen raschen Bühnenerfolg bewog den Verleger Durand dazu, den Klavierauszug bereits 1908 zu veröffentlichen. Der gewagte Charakter des Sujets rief jedoch einige Probleme hervor, so daß der Leiter der Opéra-Comique, an der die neue Oper hätte uraufgeführt werden sollen, seinem Publikum aus moralischen Gründen das Werk nicht zumuten wollte. Die Befreiung aus dieser Sackgasse erfolgte nur durch den tatkräftigen Einsatz der Ehefrau von Jean Cruppi, dem französischen Minister für Handel und Industrie. Ravel, dem die Rolle dieser wackeren und aufgeschlossenen Frau bei der Uraufführung seines Opernerstlings nur allzu bewußt war, widmete das neue Werk "Mme Jean Cruppi, homage de respectueuse amitié". Die brillante Orchesterpartitur wurde 1909 vollendet, die Oper *L'heure espagnole* erschien 1911 als Partitur und Studienpartitur beim Verlag Durand.

Es blieb jedoch noch ein weiteres Problem, nämlich: die Suche nach einer passenden Kurzoper, um den Theaterabend aufzufüllen. Zunächst wurde die Aufmerksamkeit auf die einaktige Opernkomödie *Feuersnot* (1901) von Richard Strauss gelenkt, die sicherlich *L'heure espagnole* an der Unanständigkeit der Handlung gleichkommt (*Feuersnot* ist wohl die einzige Oper, die in der Entjungferung der Protagonistin gipfelt). Jedoch – wie es sich bald herausstellte – stellte *Feuersnot* nicht nur einen eklatanten Kontrast der musikalischen Stilrichtungen dar, sie war selbst im Lande ihrer Entstehung nicht sonderlich erfolgreich. Schließlich einigte man sich auf die kürzlich entstandene zweiaktige Oper *Thérèse* (1907) von Jules Massenet. Vor der Premiere ließ Ravel sein neues Werk in einer Privatvorstellung in einem Atelier im Pariser Montmartre durchspielen, wobei der Komponist und Philipp Jarnach die Orchesterpartie vierhändig am Klavier bestritten und die Mezzosopranistin Jane Bathori, die in der Rezeption der Musik von Debussy, Ravel und später *Les Six* so große Bedeutung gewann, die Rolle der Concepción sang. Das zwanzigköpfige Publikum war entzückt, und Ravel konnte Hoffnungen auf einen ebenso großen Erfolg im Opernhaus hegen.

Diese Hoffnungen gingen nicht ganz auf, als *L'heure espagnole* am 19. Mai 1911 schließlich doch an der Opéra-Comique uraufgeführt wurde. Da er wohl etwas Widerstand seitens der musikalischen Öffentlichkeit erwartete, griff Ravel zu der Vorsichtsmaßnahme, zwei Tage vor der Premiere ein Statement des Komponisten in der Zeitung *Le Figaro* auszugsweise abdrucken zu lassen. Der vollständige Text, der sich in seinen nachgelassenen Papieren befand, verdient es, hier ungekürzt zitiert zu werden: "Sehr geehrter Herr, was ich versucht habe, ist ziemlich ehrgeizig: die italienische Opera buffa wiederbeleben, nur das Prinzip. Dies Werk ist nicht in der überlieferten Form konzipiert, wie sein Urbild, sein einziger Vorfahr: Die Heirat von Mussorgsky, die getreue Interpretation des Stückes von Gogol. *L'Heure Espagnole* ist eine musikalische Komödie. Keine Veränderungen des Textes von Franc-Nohain, abgesehen von einigen Strichen. Einzig das Finalquintett könnte durch seinen Zuschnitt, seine Vokalisieren, seine stimmlichen Effekte an die Ensembles des Spielplans erinnern. Von dem Quintett abgesehen, ist es eher die gewohnte Deklamation als der Gesang. Die französische Sprache hat, wie jede andere, ihre Akzente, ihre musikalischen Biegungen. Und ich sehe nicht ein, warum man von diesen Eigenschaften nicht profitieren soll, um den Versuch einer richtigen Prosodie zu machen. Der Geist des Werkes ist unverhüllt humoristisch. Ich wollte Ironie ausdrücken, vor allem durch die Musik, durch Harmonie, Rhythmus, Orchestrierung und nicht, wie in der Operette, durch willkürliche und spaßhafte Anhäufung von Worten. Seit langem dachte ich an ein humoristisches Musikwerk. Das moderne Orchester schien mir gerade geeignet, komische Wirkungen zu unterstreichen und zu übertreiben. Als ich *L'Heure Espagnole* von Franc-Nohain las, habe ich gemeint, daß diese spaßige Phantasie meinem Plan entgegenkomme. Eine Menge von Dingen verführten mich in dem Werk, die Mischung von vertrauter Unterhaltung und

geflissentlich lächerlichem Lyrismus, die Atmosphäre ungewöhnlicher und amüsanter Geräusche, die in diesem Uhrmacherladen die Personen umhüllt. Schließlich die Vorteile, die aus den malerischen Rhythmen der spanischen Musik zu ziehen waren."

Ganz offensichtlich sucht sich hier Ravel von den prickelnden Leichfertigkeiten des Boulevardtheaters zu distanzieren und *L'heure espagnole* in einen musikhistorischen Zusammenhang zu situieren: Das Werk belebe die Tradition der opera buffa wieder, habe mit der Gattung der Operette nichts gemein, nehme die Vorzüge des Geistes der französischen Sprache in vollem Maße wahr (und reihe sich demnach in eine Tradition ein, die zum Querelle des Bouffons zurückreicht), setze als Träger der Komödie nicht etwa die Worte, sondern "Harmonie, Rhythmus, Orchestrierung" ein usw. usf. Nicht weniger interessant ist die Heraufbeschwörung der Mussorgsky-Oper *Die Heirat* (1864) als "der einzige Vorfahr" von *L'heure espagnole*. In der Tat sind die Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Werken durchaus bemerkenswert: Auch das Mussorgsky-Werk besteht aus einem einzigen Akt (der Komponist brach seine Arbeiten ab, bevor er sich dem II. Akt zuwenden konnte); es handelt ebenfalls von drei Männern, die eine einzige Frau umflattern; und es versucht, die russische Sprache in ein ununterbrochenes *Parlando* zu übertragen, wie es auch Ravel mit der französischen Sprache in *L'heure espagnole* versuchte. Da aber *Die Heirat* erst 1908 überhaupt in Druck erschien und erst im April 1909 zum erstenmal auf der Bühne ertönte, ist die Möglichkeit – gelinde gesagt – gering, das sie einen Einfluß auf ein Werk üben konnte, das bereits im Oktober 1907 maßgebend vollendet worden war. In aller Wahrscheinlichkeit wollte Ravel sich dabei lediglich von Debussy einerseits und von der französisch-deutschen Tradition andererseits absondern, indem er auf eine russische Ahnentafel hinwies.

Wie dem auch sei: Die Rezeptionsgeschichte dieses brillanten *Jeu d'esprit* ließ bis zum Ende des Ersten Weltkriegs auf sich warten, bis sie sich endlich abheben konnte. In rascher Folge gab es Inszenierungen im Londoner Covent Garden (1919), Chicago (1920), Brüssel und an der Pariser Opéra (1921), Basel (1923), Prag 1924), an der New Yorker Metropolitan Opera (1925), Turin (1926) und an der Mailänder La Scala (1929). Zu den interessantesten frühen Inszenierungen gehört zweifellos eine Produktion an der kurzlebigen experimentellen Krolloper in Berlin (1929) mit einem Bühnenbild von Caspar Neher, mit Alexander Zemlinsky am Dirigentenpult und mit dem großen deutschen Theatermann Gustav Gründgens als Regisseur (sein Einstand als Opernregisseur). Nicht weniger bemerkenswert war eine Wiener Inszenierung aus dem Jahr 1935 mit Felix Weingartner als Dirigent und Lothar Wallerstein als Regisseur. *L'heure espagnole* hatte seine niedrige Herkunft am Pariser Boulevard überwunden und einen festen Platz in den großen Opernhäusern der Welt erobert.

Seit Ende des Zweiten Weltkriegs ist die Rezeptionsgeschichte von *L'heure espagnol* nicht ganz so beeindruckend gewesen, zumal auf dem Werk immer noch zwei Probleme lasten: die Schwierigkeit, ein passendes abendfüllendes Schwesterstück zu finden, und das Gewicht und die klangliche Vielfalt des Orchesterparts. Im Orchestersatz schreibt Ravel zahlreiche extravagante Klangeffekte vor, die für ein so kleinformatiges Kabinettstück mit einer so schlichten, wenn auch schlüpfrigen Handlung etwas aufgebauscht erscheinen können. Sie erstrecken sich vom klanglich Schillernden (etwa in den vielschichtigen, unregelmäßigen Glockenschlägen der Introduction, die offenbar dem verlorenen Material zur *Olympia* entstammt) bis zum derb Humoristischen (z. B. der Einsatz von Posaunenglissandi, um einen kämpfenden Stier oder den beachtlichen Körperumfang Don Inigos musikalisch darzustellen). Als besondere Klangwirkung, die den großen Einfallsreichtum und die Sorgfalt Ravels bei der Ausarbeitung der Orchesterpartitur exemplarisch bezeugt, sei der Einsatz eines Sarrusophonmundstücks (ohne Sarrusophon) in der Introduction erwähnt.

Was das Problem des passenden Schwesterstücks anbelangt, so wird *L'heure espagnole* heutzutage oft mit der nicht weniger brillanten Opernkomödie *Gianni Schicchi* (1918) von Giacomo Puccini kombiniert, wohl zum erstenmal an der Komischen Oper Berlin im Jahre

1970. Eine weitere Werkkombination, die etwa 1978 in Düsseldorf sowie 1987 in einer bemerkenswerten (auch auf DVD erschienenen) Inszenisierung in Glyndebourne unter der Leitung von Simon Rattle versucht wurde, verbindet L'heure espagnole mit der zweiten und letzten Oper Ravels: L'enfant et les sortilèges (1925), wobei jedoch die stilistischen Unterschiede der beiden Werke auf das eine oder das andere nachteilig wirken kann, je nach Geschmacksrichtung des Zuhörers. Wohl die zufriedenstellendste, wenn auch radikalste Lösung wurde 1985 im Foyer der Deutschen Oper Berlin versucht, als L'heure espagnole alleine ohne abendfüllende Ergänzungen aufgeführt wurde. Dennoch: Ganz abgesehen von der Problematik einer Bühneninszenierung mangelt es nicht im geringsten an vorzüglichen Gesamtaufnahmen auf dem CD-Markt unter Dirigenten wie Previn, Maazel (jeweils eine mit den Berliner Philharmonikern und dem Orchestre National de l'ORTF Paris), André Cluytens (mit der hervorragenden Denise Duval), Ansermet (mit der ebenfalls hervorragenden Suzanne Danco), Fournet, Armin Jordan, eine interessante historische Aufnahme des Ravelsschülers Manuel Rosenthal sowie eine fesselnde Interpretation durch Bruno Maderna mit dem BBC Symphony Orchestra.

Handelnde Personen

Concepción, Uhrmachergattin - Sopran

Gonzalvo, Schöngest - Tenor

Torquemada, Uhrmacher - Tenor

Ramiro, Maultiertreiber - Bariton

Inigo Gomez, Bankier - Baß

Ort und Zeit der Handlung

Toledo, im 18. Jahrhundert.

Zusammenfassung der Handlung

Das Theater versinkt in eine seltsame Dunkelheit, aus der die Klänge von bimmelnden Uhren, zwitschernden Uhrwerkvögeln und musikalischen Marionetten langsam und berauschend emporsteigen. Beim Aufgang des Vorhangs sehen wir den (grotesk falsch benannten) Uhrmacher Torquemada, der in vollkommener geistiger Abwesenheit an seiner Werkbank hockt. Unterbrochen wird seine Arbeit durch den Maultiertreiber Ramiro, der ein Erbstück von seinem Großvater vorzeigt: eine zerbrochene Taschenuhr. Als Stadtwerksangestellter – so der Maultiertreiber – müsse er immer auf die genaue Uhrzeit achten. Außerdem sei sein Großvater Toreador gewesen, dem genau diese Uhr vor den Hörnern eines heranstürmenden (vom Orchester lebhaft dargestellten) Stiers einmal das Leben rettete. Da betritt die schöne, jedoch ebenfalls grotesk falsch benannte (da kinderlose) Concepción die Bühne, die ihren Ehegatten daran erinnert, daß er zu diesem Zeitpunkt die Uhren der Stadt wie immer zu regulieren habe. Torquemada eilt schleunigst von der Bühne weg, wobei er den Maultiertreiber Ramiro bittet, auf seine Rückkehr zu warten.

Damit sind jedoch die Pläne Concepcións über den Haufen geworfen. Dies ist nämlich der einzige Zeitpunkt der ganzen Woche, zu dem ihr Gatte nicht im Laden hockt und sie ihre Liebhaber empfangen kann. Nun steht aber der Maultiertreiber da, stur und unbeweglich. Nicht nur das: Ihm hat offensichtlich die Angst vor Frauen die Sprache verschlagen. Concepción fällt die rettende Idee ein: Würde er so liebenswürdig sein und eine der beiden überdimensionierten Standuhren in ihr Schlafzimmer im oberen Stockwerk tragen? Gerne willigt Ramiro ein und schreitet mit der ersten Uhr auf seinen Schultern balanciert die Treppe hinauf.

Da erscheint der erste Liebhaber: Gonzalvo, der sich prompt in schwülstig-schöngestigen Stegreifgedichten ergießt. Alles schön und gut – erwidert Concepción –, er müsse aber bald zur Sache kommen, denn der Maultiertreiber könne jederzeit wieder da sein. Tatsächlich kommt der Ramiro viel eher als erwartet wieder zurück. So leid es ihr tue – so Concepción –, habe er die falsche Uhr die Treppe hinauf hochgetragen. Macht ja nichts: so der Maultiertreiber, der sich umgehend anschickt, die Uhr aus dem Schlafzimmer wieder zurückzuholen. In der

Zwischenzeit versteckt Concepción Gonzalvo in der zweiten Standuhr, was dem Dichter nur weitere pathetische Herzergießungen entlockt.

Aber o Graus! Just zu diesem Zeitpunkt erscheint ein zweiter Anbeter: der alternde, übergewichtige Leiter der Nationalbank Don Inigo Gomez, der es schon lange auf die schöne Uhrmachergattin abgesehen hat. Nun will er ihr mit aller ihm zu Gebote stehenden Würde den Hof machen. Auch er wird jedoch vom Maultiertreiber Ramiro unterbrochen, der die erste Standuhr auf ihren ehemaligen Platz wieder zurückstellt und die zweite auf die Schultern hievt. Ob die Uhr nicht zu schwer sei? – sorgt sich Concepción, die nur zu genau weiß, daß Gonzalvo drin versteckt ist. Kaum! – so der unerschütterliche Ramiro, der es zum Beweis leicht von einer Schulter zur anderen (mit brillanter Unterstützung des Orchesters) hin und her schwenkt. Concepción nutzt die Gelegenheit, um ihrem ungewollten Liebhaber Don Inigo zu entkommen, indem sie Ramiro die Treppe hinauf begleitet.

Don Inigo ist außer sich: Ausgerechnet er, ein Mann von hohem Ansehen, müsse einen Korb kriegen! Er beschließt, seine Bemühungen um die Uhrmachergattin mit mehr Leichtigkeit gestalten: Er werde sich in der Standuhr verstecken und so tun, als sei er ein Kuckuck. Wenn dies das Herz der schönen Spröden nicht zum Erweichen brächte!

Ramiro kehrt allein ins Ladenzimmer zurück und – in einer kurzen Scene – sinniert über die Komplexität der schillernden Uhren vor seinen Augen. Unterbrochen werden seine Gedanken durch die verstört einstürzende Concepción: Die Standuhr gebe die richtige Zeit überhaupt nicht und müsse ersetzt werden. Nichts leichter als das! – so der Maultiertreiber, der stracks zum Schlafzimmer schreitet, um die säumige Standuhr wieder zurückzuholen. Jetzt sieht Don Inigo endlich seine Chance und zirpt ein albernes "Kuckuck!" aus seinem Versteck. Der Humor geht an Concepción völlig vorbei, die lediglich sieht, wie ihre einzige Stunde der Liebe rasch ungenützt dahinfließt. Don Inigo breitet sich jedoch über die Vorteile des fortgeschrittenen Alters über die jugendliche Unerfahrenheit in Sachen Liebe aus. Concepción wird langsam weich: Wie wahr! – sagt sie, wobei ihre Gedanken um den untauglichen Liebhaber-Dichter in ihrem Schlafzimmer kreisen.

Nun erscheint wieder einmal Ramiro mit der Standuhr auf seinen Schultern, in der sich der untaugliche Liebhaber selbst befindet. Wie befohlen hievt er nun die zweite Standuhr mit dem beleibten Don Inigo auf die Schulter und schreitet wieder davon, wobei er sich die größere Anstrengung gar nicht anmerken läßt. Concepción fängt langsam an, seine männlichen Vorzüge zu schätzen. Sie schließt die Standuhr auf und fordert Gonzalvo auf zu gehen ("Geist haben Sie schon, Ihnen fehlt lediglich ... der Kniff"). Dann begibt sie sich auf den Weg zum Schlafzimmer und Don Inigo. Als Gonzalvo jedoch Ramiro kommen hört, versteckt er sich rasch in die Standuhr wieder. Verträumt fragt sich der Maultiertreiber, wie ein Leben als Ehegatte dieser charmanten Horlogère wohl aussehen würde ...

Hinein platzt die Horlogère selber, völlig verzweifelt. Ohne auf ihre Anweisungen zu warten, macht sich Ramiro auf den Weg, um die Standuhr aus dem Schlafzimmer wieder zurückzuholen. Nun beklagt Concepción ihr Schicksal: Könne Gonzalvo nie zur Sache kommen, so schaffe es Don Inigo nicht einmal, sich aus der Standuhr hinauszquetschen! Sie ergeht sich in einem arienartigen Monolog der Wut und der Verzweiflung. Daraufhin kehrt Ramiro mit der einen Standuhr erneut zurück und macht sich daran, die andere ins Obergeschoß zu tragen. Nein! sagt Concepción vielbedeutend: Diesmal "sans horloge!" Gemeinsam verlassen sie die Bühne.

Langsam gucken Gonzalvo und Don Inigo aus dem jeweiligen Versteck – und werden von der Rückkehr des Uhrmachers Torquemada überrascht. Wie schön, daß gleich zwei Kunden auf ihn warten! In ihrer Verlegenheit täuschen die beiden Herren großes Interesse in die Ware vor und werden dazu verdonnert, die beiden Standuhren zu Wucherpreisen zu kaufen. Als erstes

müssen sie alle jedoch Don Inigo aus seiner Standuhr befreien. Es nutzt alles nichts: Er steckt fest. Da kommt Ramiro mit einer höchst beglückten Concepción. Der Maultiertreiber befreit Don Inigo mit Leichtigkeit aus seinem Verließ, und alle schreiten zum Bühnenrand um die Moral der Oper (frei nach Boccaccio) als Quintett zu verkünden: In Sachen Liebe wird selbst der Maultiertreiber irgendwann mal an die Reihe kommen.

Bradford Robinson, 2010

Wegen Aufführungsmaterial wenden Sie sich bitte an Durand, Paris.

Maurice Ravel

(b. Ciboure nr. Saint-Jean-de-Luz, 7 March 1875 – d. Paris, 28 December 1937)

L'heure espagnole

(1907-9)

Comédie musicale in one act
on a libretto by the composer

Preface

As with most of his late 19th-century French colleagues, Maurice Ravel knew that the road to success in the French musical world led through the opera house, and he was already contemplating operatic projects even before he had written a work for orchestra. The first of these projects, a fairy-tale opera on the Arabian Nights, progressed no further than an overture (*Shéhérazade*, 1898), which, though estimable in its way, the composer later wisely withdrew. Of the opera itself not even sketches are known to exist. The next project was *Olympia*, based on the famous E. T. A. Hoffmann tale "The Sandman" which had already served Léo Delibes for his ballet *Coppélia* (1870) and Jacques Offenbach for Act I of *Les Contes d'Hoffmann* (1882). This was a subject more to the liking of Ravel the musical "watchmaker" – a mechanical doll so lifelike that the hero falls in love with her (or rather, as he discovers, "it"). But of this opera, too, nothing remains apart from a few putative sections to be mentioned below. The third project, a setting of Gerhard Hauptmann's ponderously symbolic fairy-tale drama *Die versunkene Glocke* ("The Sunken Bell," 1896), would undoubtedly have taken Ravel in the direction of *Literaturoper* and Debussy's *Pelléas et Mélisande* (1902) had he ever completed it. It occupied the composer on and off from 1906 to as late as 1914, at which point he abandoned, leaving behind a sheaf of sketches (partly written in melody and figured bass). Another undatable early project was a setting of Maurice Maeterlinck's one-act drama *Intérieure*, of which a single page of sketches survives. Revealingly, given Ravel's love for things inanimate, it was originally conceived for marionettes.

Thus, by the age of thirty-two Ravel still had no opera to his credit. Then, in 1907, he lit on a subject as far removed from the worlds of fairy tale and Symbolism as could be imagined: a boulevard farce named *L'heure espagnole* ("The Spanish Hour"), which, to quote Ravel's biographer Stuckenschmidt, had achieved "an entirely unprecedented, superlative success" at Paris's *Théâtre de l'Odéon* in 1904. The author, Maurice Étienne Legrand, a fashionable *homme des lettres* known by the pen name of Franc-Nohain (1872-1934), was an early companion of André Gide and co-founder of a writers' collective known as *Les Amorphes* (its most famous member was the proto-Surrealist playwright Alfred Jarry). With regard to its

slender plot, *L'heure espagnole* is a situation comedy in the tradition of Georges Feydeau, but it is elevated above the general run of Parisian boulevard farces by its brilliant diction, which abounds in slippery innuendo and subtle double entendres. Ravel, when he came to fashion his own libretto from the play, found that only minor cuts were needed to make it perfectly acceptable for the operatic stage – *Literaturoper* from an entirely different perspective.

Ordinarily a slow worker, Ravel composed the one-act opera within the short span of six months while living with his parents in Levallois, completing the vocal score in October 1907. Such were the prospects of a quick theatrical success that the vocal score was immediately published by Durand in 1908. But problems arose with the risqué nature of the text, and the director of the Opéra-Comique, where the new work was to have been premiered, felt that for moral reasons it could not be imposed on his audience. This impasse was only surmounted through the active intercession of the wife of Jean Cruppi, France's Minister of Trade and Industry. Ravel was thoroughly aware of the role that this intrepid and broad-minded woman played in organizing the performance of his first opera, which accordingly bears a dedication to "Mme Jean Cruppi, hommage de respectueuse amitié." The orchestration was completed, brilliantly, in 1909, and the new work published in full score and miniature score by Durand in 1911.

But there still remained the problem of finding another short work to fill out the evening's entertainment. At first interest centered on Richard Strauss's one-act comedy *Feuersnot* (1901), which certainly matches *L'heure espagnole* in the indelicate character of its plot (*Feuersnot* is perhaps the only opera that climaxes with the defloration of its heroine). But *Feuersnot*, it was discovered, besides posing a blatant contrast in musical style, had not proved successful even in its home country of Germany. Eventually the solution to the problem was found in a recent two-act opera by Massenet entitled *Thérèse* (1907). But before the première Ravel tried out his new work privately in a Montmartre atelier. Ravel and Philipp Jarnach played the orchestral part for piano four-hands, and the role of Concepción was sung by Jane Bathori, a mezzo-soprano of signal importance to the careers of Debussy, Ravel, and later Les Six. The twenty members of the select audience were delighted, and Ravel held out high hopes for an equal success on the large stage.

These hopes were not entirely fulfilled when *L'heure espagnole* was finally premiered at the Opéra-Comique on 19 May 1911. Perhaps anticipating some resistance on the part of the audience, Ravel took the precaution of writing a composer's statement, excerpts of which were published in *Le Figaro* two days before the première. The full text, which was found among his posthumous papers, bears quotation in full: "Dear Sir, what have I attempted to do in writing *L'Heure espagnole*? It is rather ambitious; to regenerate the Italian opera buffa – the principle only. This work is not conceived of in traditional form. Like its ancestor, its only direct ancestor, Mussorgsky's *Marriage*, which is a faithful interpretation of Gogol's play, *L'Heure espagnole* is a musical comedy. Apart from a few cuts, I have not altered anything in Franc-Nohain's text. Only the concluding quintet, by its general layout, its vocalises and vocal effects, might recall the usual repertory ensembles. Except for this quintet, one finds mostly ordinary declamation rather than singing. The French language, like any other, has its own accents and musical inflections, and I do not see why one should not take advantage of these qualities in order to arrive at correct prosody. The spirit of the work is frankly humoristic. It is through the music above all, the harmony, rhythm, and orchestration, that I wished to express irony, and not, as in an operetta, by an arbitrary and comical accumulation of words. I was thinking of a humorous musical work for some time, and the modern orchestra seemed perfectly adapted to underline and exaggerate comic effects. On reading Franc-Nohain's *L'Heure espagnole*, I decided that this droll fantasy was just what I was looking for. Many things in this work attracted me, the mixture of familiar conversation and intentionally absurd lyricism, and the atmosphere of unusual and amusing noises which surround the characters in this clockmaker's shop. Finally, the opportunities for making use of the picturesque rhythms of Spanish music."

Quite obviously Ravel sought to distance himself from the titillating frivolities of boulevard farce and to situate *L'heure espagnole* in a music-historical context: it revives the tradition of opera buffa; it must not be mistaken for operetta; it takes full advantage of the genius of French prosody (and thus slips into a tradition as old as the *Querelle des Bouffons*); the vehicle of the comedy is not so much the words but "harmony, rhythm, and orchestration"; and so forth. No less interesting is Ravel's invocation of Mussorgsky's *The Marriage* (1864) as his opera's "only direct ancestor." The parallels are indeed remarkable: Mussorgsky's opera is likewise in one act (he abandoned it before composing the second), its plot turns on three men orbiting a single female, and it attempts a direct translation of the Russian language into a continuous parlando, much as Ravel claimed to be doing for French in *L'heure espagnole*. However, as *The Marriage* was not published until 1908 and not performed in public until April 1909, there is little chance that it could have had any influence whatsoever on a work essentially completed in October 1907. In all likelihood Ravel was merely trying to distance himself from Debussy and the Franco-Germanic tradition by emphasizing a Russian pedigree.

Whatever the case, the later history of this brilliant *jeu d'esprit* had to wait until the end of the First World War before it could take off. Performances followed in rapid succession: Covent Garden (1919), Chicago (1920), Brussels and the Paris Opéra (1921), Basle (1923), Prague (1924), the Met (1925), Turin (1926), and La Scala (1929). One of the most interesting early productions took place at the short-lived experimental Kroll Opera in Berlin (1929), with set designs by Caspar Neher, an orchestra conducted by Alexander Zemlinsky, and a production by the great German actor-director Gustav Gründgens (his first operatic staging altogether). No less significant was a 1935 Vienna production conducted by Felix Weingartner and directed by Lothar Wallerstein. *L'heure espagnole* had exceeded its lowly beginnings as a boulevard farce to become a staple in the world's great opera houses.

The opera's reception after the Second World War has not been quite as impressive, mainly because it is still dogged by two problems: the difficulty of finding a suitable companion piece to fill up the evening, and the size and complexity of its orchestration. Ravel called for numerous extravagant effects from his large orchestra, which may seem inflated for such a small-scale work and such a slender if slippery plot. They can range from sparkling (the uncoordinated chiming clocks in the introduction, apparently incorporated from the lost score for *Olympia*) to gruff and coarse (the trombone glissandi to depict a bull in a bullfighting arena or Don Inigo's enormous girth). One effect, indicative of the great imagination and care Ravel lavished on the score as a whole, is his use of a detached sarrusophone mouthpiece in the introduction.

As to the matter of suitable companion pieces, *L'heure espagnole* is now often paired with Puccini's equally brilliant comic opera *Gianni Schicchi* (1918), a combination pioneered at the Komische Oper in Berlin in 1970. Another common pairing, tried out in Düsseldorf in 1978 and again in a memorable production at Glyndebourne with Simon Rattle in 1987 (released on DVD), is with Ravel's second and final opera, *L'enfant et les sortilèges* (1925), where however the stylistic distance between the two pieces may work to the disadvantage of the one or the other, depending on the listener's taste. Perhaps the most satisfying if radical solution is to stage the opera by itself, as was attempted in the foyer of the Deutsche Oper, Berlin, in 1985. Whatever the difficulties of performance, there is no shortage of excellent recordings on the market, whether by Previn, Maazel (one with the Berlin Philharmonic and another with the French ORTF Radio Orchestra), André Cluytens (with a superb Denise Duval), Ansermet (with an equally superb Suzanne Danco), Fournet, Armin Jordan, an interesting historical recording with Ravel's student Manuel Rosenthal, and an intriguing version by Bruno Maderna and the BBC Symphony Orchestra.

Cast of Characters

Torquemada, a watchmaker - Tenor

Concepción, his wife - Soprano

Gonzalvo, an aesthete - Tenor
Ramiro, a muleteer - Baritone
Inigo Gomez, a banker - Bass

Place and time
Toledo, 18th century.

Plot Synopsis

An odd darkness envelopes the theater, from which there gradually and lusciously arise the sounds of chiming clocks, twittering mechanical birds and musical marionettes. The curtain rises on the grotesquely misnamed watchmaker Torquemada, who is hunched at his workplace oblivious to everything around him. He is interrupted by the muleteer Ramiro bearing a broken pocketwatch, an heirloom from his grandfather. He is in government employ, he explains, and needs to keep perfect time. Besides, his grandfather was a toreador, and the watch saved him from being gored by a bull (vividly depicted in the orchestra). The lovely but equally misnamed Concepción (she is childless) enters and reminds her husband that he should be regulating the town clocks this very moment. Torquemada dashes off, asking the muleteer to remain behind until he returns.

This throws a spanner into Concepción's plans: this is the only time in the week when her husband is away and she can receive admirers. Now the muleteer is there, taking up space and refusing to leave. What is more, he is tongue-tied by his fear of women. But she has an idea: if he would be so kind as to carry one of the two grandfather clocks into her bedroom? Rescued from his embarrassment, Ramiro agrees in a trice and marches upstairs with the clock on his shoulders.

Enter Gonsalve, the first admirer, who promptly loses himself in poetic effusions and rhapsodies. Yes, of course, urges Concepción, but get to the point, the muleteer may come back at any moment. In fact, he returns far sooner than expected. I'm dreadfully sorry, protests Concepción, but you've taken the wrong clock. No matter, says Ramiro, who sets off to fetch the clock back. In the interim Concepción hides Gonsalve in the second clock, provoking further poetic raptures from the absent-minded lover.

But horrors, at this point a new admirer arrives: Don Inigo, the elderly and overweight head of the national bank, who has been eyeing Concepción for ages. Now he decides press his suit with all the authority at his command. He, too, is interrupted by Ramiro, who restores the first clock to its former place and takes up the second. Isn't it too heavy? asks Concepción, knowing that Gonsalve is hidden inside. Not at all, replies the intrepid muleteer, flinging it lightly from shoulder to shoulder (with brilliant assistance from the orchestra) and setting off upstairs. Concepción seizes the opportunity to flee her unwanted suitor by accompanying the muleteer: "The works are very fragile, especially the pendulum."

Don Inigo is livid: he, a man of his grandeur, jilted! He concludes that he must try a lighter tack: he will hide in the grandfather clock and pretend to be a cuckoo. That should soften the heart of the young beauty!

Ramiro returns alone, musing on the complexity of the bejeweled clockworks surrounding him (brief scena). His thoughts are interrupted by a distraught Concepción: the grandfather clock fails to keep time and will have to be replaced. Nothing easier, cries the muleteer, and marches off to her bedroom to fetch the clock. Now Don Inigo, seeing his chance, ridiculously chirps "cuckoo!" from his hiding place. The joke is lost on Concepción, who sees her only hour of romance fading fast. But Inigo argues the advantages of male experience over youth. Concepción begins to relent: how true, she says, thinking of the ineffectual poet-lover in her bedroom.

Now Ramiro appears again, bearing on his shoulders the grandfather clock with the ineffectual lover. As per instruction, he lifts the second clock containing the corpulent Don Inigo and sets off yet again, displaying no greater effort than before. Concepción begins to appreciate his manly talents. She opens the door of the clock and asks Gonsalve to leave ("You have feeling, but lack ... the knack"), then sets off for her bedroom and Don Inigo. But Gonsalve, hearing Ramiro approach, slips back into the clock. Ramiro wonders what life would be like as a clockmaker married to this charming horlogère....

In bursts the horlogère herself, thoroughly frantic. Not even waiting for instructions, Ramiro sets off to fetch the clock from her bedroom. Concepción now laments her fate: Gonsalve can't get to the point, and now Don Inigo is too heavysset to get out of the clock! A long scena of rage and despair ensues, after which Ramiro returns yet again with the clock and prepares to take the other one upstairs. No, says Concepción meaningfully, this time ... "sans horloge!" They leave together.

Gonsalve and Don Inigo gradually peep out of their respective hiding places, only to be surprised by the return of Torquemada. How wonderful to find customers waiting for him! The two embarrassed gentlemen feign interest in his wares and wind up buying the two grandfather clocks at extortionate prices. But first they have to pull Don Inigo out of his clock. It's no use: he's stuck for good. Enter Ramiro with a very satisfied Concepción. The muleteer easily frees Don Inigo from his prison, and all slip down to the stage apron to sing the moral of the play (freely adapted from Boccaccio): in matters of love, even a muleteer will have his day.

Bradford Robinson, 2010

For parts please ask Durand, Paris.