

L'heure espagnole

Die Kompositionen der Jahre 1903-1907 – der Orchesterliederzyklus *Shéhérazade* von 1903, der Klavierzyklus *Miroirs*, das Kammermusikwerk *Introduction et Allegro* von 1905 und besonders die zwei 1907 entstandenen Stücke mit spanischem Flair, die sinfonische *Rapsodie espagnole* sowie die *Vokalise-étude en forme de habanera* – hatten Ravel großen Erfolg gebracht. Ermutigt und zufrieden mit der Entwicklung des Parlandostils, den er in den *Histoires naturelles* verwirklicht hatte, widmete er sich 1907 mit viel Elan seiner ersten Oper, *L'heure espagnole*. Sie wurde 1908 im Klavierauszug und 1911 als Orchesterpartitur bei Durand verlegt und am 19. Mai 1911 unter François Ruhlmann an der Opéra-Comique uraufgeführt. Zwar fand diese Uraufführung erst nach zweijähriger Verhandlung statt, da die Veranstalter fürchteten, Ravels ungewohnter Parlandostil und das frivole Sujet könnten das bürgerliche Publikum schockieren.⁷ Doch erwies sich diese Furcht als unbegründet, denn das Werk wurde in den neun Abenden in der Opéra-Comique im Jahr 1911 mit großem Beifall aufgenommen und begründete mit den Aufführungen in London (1919), New York (1920), Chicago (1920) und Brüssel (1921) sowie der Übernahme an die Opéra Garnier ab 1921 Ravels Ruf als herausragenden Komponisten seiner Zeit. Denn wie der Musikkritiker Émile Vuillermoz nach der Premiere von *L'heure espagnole* schrieb: „In unserem 20. Jahrhundert hat die Aufführung eines Einakters an der Opéra-Comique mehr musikalische Bedeutung als drei Sinfonien, zehn Quartette, zwanzig Sonaten und hundert Lieder.“⁸

Der Autor des Theaterstückes, das Ravel für sein Opernlibretto nur leicht straffen musste, war der damals noch junge Dramatiker Maurice-Étienne Legrand (1873-1934), der unter dem Pseudonym Franc-Nohain Berühmtheit erlangte, und zwar nicht zuletzt durch diese spanische Farce, die nach der Premiere am 28. Oktober 1904 im Pariser Théâtre de l'Odéon mehr als einhundert Aufführungen erlebte. Die Beliebtheit des Stoffes war sicher eine gute Ausgangsbasis für einen Opernerstling. Doch zeigen die

⁷Emily Kilpatrick zitiert auf S. 18 ihrer Studie *The Operas of Maurice Ravel* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) eine in der Bibliothèque nationale bewahrte Notiz von Jane Bathori, die wiedergibt, was der Direktor der Opéra-Comique, Albert Carré, in diesem Zusammenhang sagte: „Aber Monsieur Ravel, stellen Sie sich doch einmal vor, was all die Mütter zu mir sagen werden, die ihre Töchter nur in die Oper bringen, damit sie sich einen Mann angeln können.“

⁸Émile Vuillermoz, „Les Théâtres – *L'Heure espagnole*, *Thérèse*, *Le Martyre de saint Sébastien*“, in *Revue musicale de la SIM* 7 (15.6.1911), S. 65-70 [67].

Notizen, die Ravels Freund und Mäzen Jean Godebski dem Dichter René Chalupe für die Vorbereitung seines Ravel-Buches zur Verfügung stellte, dass Ravel mit dem Sujet und seiner Vertonung viel weiter gehende Ambitionen verband. Dort schreibt Ravel:

Was ich versucht habe, ist ziemlich ehrgeizig: die italienische Opera buffa wiederzubeleben. [...] 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. [...] Eine Menge Dinge verführten mich in dem Werk: die Mischung von vertrauter Unterhaltung und geflissentlich lächerlichem Lyriismus, 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.⁹

Das Stück spielt im 18. Jahrhundert in der spanischen Stadt Toledo. Im Laden des Uhrmachers Torquemada wartet dessen Frau Concepción ungeduldig darauf, dass ihr Mann das Haus verlässt, um wie jede Woche die städtischen Uhren aufzuziehen, weil ihr das Gelegenheit gibt, ihren jungen Liebhaber zu empfangen. An diesem Tag droht ihr Plan jedoch durch den Maultiertreiber Ramiro vereitelt zu werden, der seine Taschenuhr zur Reparatur bringt und im Laden auf Torquemadas Rückkehr warten will. Um Ramiro vorübergehend aus dem Laden zu bringen, bittet Concepción den muskelstarken Mann, zwei große Standuhren (in die sich später der Liebhaber sowie ein zweiter, unerwünschter Freier verstecken) abwechselnd in ihr Schlafzimmer hinauf und wieder herunter zu tragen. Angesichts der Exaltiertheit des jungen Mochtegerndichters Gonzalve, der Liebeslyrik deklamiert, ohne den Worten Taten folgen zu lassen, und der tolpatschigen Aufdringlichkeit des reichen aber allzu beleibten Bankiers Don Inigo Gómez erscheinen der liebestollen Frau zuletzt die männlichen Qualitäten des Maultiertreibers in neuem Licht, und so läßt sie schließlich ihn – nun “ohne Uhr” – zu einem Schäferstündchen ins obere Stockwerk ein. Als der Uhrmacher in seinen Laden zurückkehrt, freut er sich, die zwei großen Standuhren an Kunden verkaufen zu können, die diese aus angeblich großem Detailinteresse sogar von innen besichtigt haben.

⁹Zitiert nach Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 136-137.

Franc-Nohains Farce enthält auf sprachlicher Ebene drei Anspielungen, die Ravels Sinn für Humor und Parodie besonders entgegenkamen. Der Name des Uhrmachers verweist auf Tomás de Torquemada, einen kastilischen Dominikaner, der in den Jahren 1478-1498 als Generalinquisitor die schrecklichen Methoden der spanischen Häresiebekämpfung perfektionierte. Der Uhrmacher, den seine Frau gleichsam vor seinen Augen betrügt, ist das genaue Gegenteil, da ihm jede Bereitschaft zu Verdächtigungen zu fehlen scheint. Der berüchtigte Inquisitor bildet zugleich eine Brücke zu Victor Hugo, der ihm 1869 in einem Drama ein Denkmal setzte. Ein anderes Werk Hugos, das schon 1830 entstandene Drama *Hernani oder die kastilische Ehre*, steht Pate für die Personenkonstellation der Oper: Hugos weibliche Hauptperson Doña Sol, die Concepción in ihrem großen Monolog in Szene 16 als Verfechterin der Liebe in Spanien anruft, wird ebenfalls von drei Männern geliebt, von denen einer sich im ersten Akt in einem Schrank versteckt und dann aus diesem hervorkommt. (Hugo wollte dem Drama ursprünglich den Untertitel "Tres para una" geben.)

Der dritte, raffinierteste Verweis verbirgt sich im Beruf des Maultiertreibers. Wie Kilpatrick berichtet, hatte Franc-Nohain vor seiner Bekanntschaft mit Ravel vorübergehend daran gedacht, die Farce zum Libretto einer komischen Oper umzuarbeiten. In einem 1902 datierten Brief an den Opernkomponisten Claude Terrasse, mit dem er bereits an anderen Projekten zusammengearbeitet hatte, erwähnt er den Plan eines solchen Werkes und nennt als Titel "L'heure du muletier".¹⁰ Dies ist ein geflügeltes Wort, das auf den Philosophen Michel de Montaigne (1533-1592) zurückgeht, der in Band II seiner *Essais* zweimal die "Stunde des Maultiertreibers" erwähnt als den Moment, an dem eine sonst eher wählerische Frau den rein physischen Vorzügen eines Mannes verfällt.¹¹ Montaigne prägte damit einen Ausdruck, der in der Lebenszeit von Franc-Nohain und Ravel in zahlreichen Theaterkritiken aufgegriffen wurde.¹² Man mag vermuten, dass Franc-Nohain seinem amorös erfolgreichen Muskelmann nicht zuletzt deswegen den Beruf des Maultiertreibers gab.

¹⁰Kilpatrick, *op. cit.*, S. 60.

¹¹Michel de Montaigne, *Essais*, Bd. II (Paris: Jean Servière, 1793), S. 6: "Comme dict le conte: 'Tout beau et honneste que vous estes, quand vous aurez failly vostre pointe, n'en concluez pas incontinent une chasteté inviolable en vostre maistresse ; ce n'est pas à dire que le muletier n'y trouve son heure' ", sowie S. 255: "le muletier dont l'amour se rend souvent plus acceptable que celle d'un gallant homme".

¹²Vgl. z.B. "... cette heure favorable aux amoureux, que Montaigne appelait avec quelque impertinence envers le beau sexe : l'heure du muletier." Zitiert nach *Le Théâtre* (1901) S. 3.

Wie schon in seinen Liedern vertraut Ravel auch in dieser Oper das thematische Material dem Orchester an. Dabei flicht er in ein Gewebe, dessen Tempo und Metrum ständig wechselt, prägnante, meist kurze Komponenten ein, die teils den Personen, teils den Situationen als Leitmotive zugeordnet sind. Während Debussy die in *Pelléas et Mélisande* ähnlich eingesetzten Motive noch recht ausdrücklich von wagnerschen Vorbildern abzusetzen trachtet, verwendet Ravel die seinen selbstbewusst und mit von vornherein meist komischem oder ironischem Unterton.

Dem Orchester mit Bläsern, Streichern, Harfen, Celesta, Pauken und Schlagzeug fügt Ravel die für das spanische Ambiente unverzichtbaren Kastagnetten sowie eine Peitsche und eine kleine Klapper hinzu, außerdem eine Ratsche für den Uhrmacher, Kuhglocken für den Maultiertreiber und die im Opernorchester ungewöhnliche Bläserfarbe eines Sarrusophons, das im knarrend tiefen Register die pompöse Selbstgefälligkeit des Bankiers Don Inigo karikiert, aber auch – bei Verwendung des Mundstücks allein – als Hahnenschrei einer Musikuhr fungiert.¹³ Ähnlich lautmalerisch setzt Ravel Posaunenglissandi ein, die sowohl den kämpferischen Stier in Ramiros Toreroerzählung als auch die allzu wohlbeleibte Unbeweglichkeit Don Inigos andeuten. Die Sänger weist Ravel an, so natürlich wie möglich zu singen; nur die schwärmerischen Deklamationen Gonzalves und das abschließende Quintett sollen “als Operngesang” erklingen.

Die Vorbereitung: Vorspiel und Szene 1-2

Ravels “Introduction” beginnt mit dem Motiv des Uhrmachers. In der Grundform des Motivs spielen drei Klarinetten im gleichmäßigen, langsamen Schreiten paralleler Dreiklangsumkehrungen eine Phrase bestehend aus einem wiederholten 5/4-Takt ergänzt um einem 3/4-Takt.¹⁴ Im Verlauf der Oper erklingt oft nur der anfängliche 5/4-Takt, zudem variiert Ravel abwechselnd alle Parameter: die Intervallik, die Instrumentation, das Tempo oder den Rhythmus. Dennoch bleibt das Motiv stets gut erkennbar und erinnert die Zuhörer während Torquemadas Abwesenheit immer dann an den Uhrmacher, wenn er wieder einmal betrogen zu werden droht.

¹³Das Sarrusophon, 1856 entwickelt und benannt nach seinem Erfinder Pierre-Auguste Sarrus, hat wie das 1840 von Antoine Joseph Sax erfundene Saxophon einen metallischen Körper, aber ein Holzbläsermundstück. Paul Dukas setzt 1897 in seiner sinfonischen Dichtung *Der Zauberlehrling* nach Goethe ein Kontrabass-Sarrusophon ein.

¹⁴Die Dreiklänge sind: ||: e-Moll, B-Dur, G-Dur, F-Dur, As-Dur || e-Moll, G-Dur, A-Dur. (Allerdings notiert Ravel einzelne Töne im Kontext der jeweiligen Stimme enharmonisch.)

L'heure espagnole, Vorspiel: Torquemadas Motiv in seiner Grundform



Das zweite bereits im Vorspiel eingeführte Motiv bettet einen ausgedehnten chromatischen Abstieg in diametral entgegengesetzte Harmonien: Vertikal erklingen vierstimmige Durdreiklänge über der fundierenden Terz des jeweils einen Tritonus tiefer liegenden Dreiklanges. Musiksymbolisch lässt sich die Akkordkonstruktion als Verkörperung des Unvereinbaren deuten, der Abstieg als das bei solcher Ausgangslage unweigerliche Resultat. Dass mehrere hohe Bläser der geradlinigen Chromatik der hohen Streicher und Hörner eine springende Kontur hinzufügen, deren rahmende Oktaven die vertikalen Tritoni der Streicher und Hörner zudem horizontal betonen, fügt mit seiner Exaltiertheit der voraussehbaren Erfolglosigkeit skurriler Vorhaben eine ironische Note hinzu.

L'heure espagnole, Vorspiel: Das Motiv der Widrigkeiten

16

Klarinetten
+ Trompete
tls. mit Flöten
+ Englischhorn

Geigen
+ 1. Horn

Bratschen
+ 2./3. Horn

Große Detailfreude zeigt Ravel, besonders im Vorspiel der Oper – der *symphonie horlogère* aus seiner aufgegebenen Oper *Olympia* – in der Gestaltung der Geräusche, die den Uhrmacherladen charakterisieren. Als Verkörperung der durcheinander tickenden kleineren Uhren erklingen ab T. 1 drei auf der Bühne platzierte große Metronome.¹⁵

¹⁵Nach Ravels akribischer Partituranweisung sollen die drei Metronome im 36-taktigen Vorspiel in einer exakten Kombination von Tempo und Dynamik zu hören sein: 1. Metronom = 40 (*p*), 2. Metronom = 100 (*pp*), 3. Metronom = 232 (*ppp*). Für das Tempo des Vorspiels (*Assez lent*, ♩ = 72) bedeutet dies: In der ersten Viertelminute (T. 1-4 = 18/4) erklingen 10 Schläge des ersten, 25 des zweiten und 58 des dritten Metronoms. Am Ende jeder Viertelminute, d.h. nach je 18 Vierteln, sollte das Ticken zusammentreffen. Zu Beginn von Sz. 1 wird nach T. 37 das 3., nach T. 38 das 2. und nach T. 39 das 1. Metronom gestoppt.

Das zehntaktige Eröffnungssegment des Vorspiels ist ausschließlich von Torquemadas Motiv und seinen Varianten sowie vom polymetrischen Ticken der Metronome bestimmt. Danach bilden zwei weitere Segmente (T. 11-27, 28-36) den Hintergrund für die Signale aus den unterschiedlichen Uhren. Beide beginnen mit Torquemadas Motiv, gefolgt vom "Widrigkeitsmotiv" bzw. dessen Transposition und abgerundet mit einem allmählichen Ausklang. Darüber ertönen verschiedene Glocken mit ihren in sich gleichmäßigen, jedoch stets die Metrik des Tutti durchkreuzenden Schlägen, außerdem ein Glockenspiel, ein Hahnenschrei, ein Vogelruf, die Fanfare eines Musikautomaten-Trompeters und in der Celesta die Gavottephrase tanzender Spieldosenpuppen:

L'heure espagnole, Vorspiel: Signale aus Glocken und Musikuhren

The image shows three systems of musical notation for the opening of 'L'heure espagnole'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The time signatures are 5/4, 3/4, and 6/4. The instruments and their parts are labeled as follows:

- System 1 (Measures 11-18):** Glocke (bell) in the treble staff, Glockenspiel in the treble staff, and Glocken (bells) in the bass staff.
- System 2 (Measures 19-27):** Glocken in the treble staff, Horn ("Trompeter") in the treble staff, and Celesta ("Tanzfigürchen") in the bass staff.
- System 3 (Measures 28-36):** Celesta ("Tanzfigürchen") in the treble staff, Glockenspiel (8va) in the treble staff, Piccoloflöte (8va) ("Vogelruf") in the treble staff, and Glocken in the bass staff. A Sarrusophon ("Hahnenschrei") is also indicated in the bass staff.

Die Musik erstreckt sich über Orgelpunkten in der Form z.T. langer Liegetöne, mit denen Ravel die Skala bestätigt, die in der Tonartsignatur und der Grundform von Torquemadas Motiv angedeutet ist: Die Basstöne durchlaufen das natürliche e-Moll (absteigend, unter Auslassung der 4. und bei enharmonischer Notation der 3. Stufe) und erreichen punktgenau zum Beginn der 1. Szene in T. 37 wieder den Ausgangston e.¹⁶

¹⁶Vgl. in den Kontrabässen, teilweise verdoppelt in Bläserstimmen, T. 1-13: e, T. 14-15: d, T. 16-21: c, T. 22, 24, 26: h (überbrückt durch das ganz im H-Dur-Dreiklang gehaltene Signal der Trompeterfigur in T. 22-26), T. 28-32: as (für gis), T. 33-36: fis, T. 37: e.

Die Musik in Szene 1 gliedert sich in mehrere Episoden. Als Ramiro und Torquemada einander begrüßen, ertönen in den tiefen Streichern leise, tonal beinahe statische Dreitonkurven. Über deren Variante entwickelt Ravel wenig später eine von Tambourin, Trommel und Becken untermalte Flamencomusik, zu der Ramiro von seinem Onkel erzählt – einem Stierkämpfer, der dank eben dieser nun reparaturbedürftigen Taschenuhr vor dem Tod durch das Horn eines Stiers bewahrt wurde.

L'heure espagnole, Sz. 1: Die Dreitonkurven


Zwischen Begrüßung und Erzählung stellt Ramiro sich vor. Seine Begründung, warum er eine genau gehende Uhr braucht, geht musikalisch auf den Uhrmacher ein: Eine Kontur aus zunächst absteigenden, erst zuletzt in einem Terzschrift wieder aufsteigenden Sextakkorden wirkt wie eine höfliche Spiegelung von Torquemadas Motiv. Erst bei der kurzen Beschreibung seiner verantwortungsvollen Aufgabe fügt der Maultiertreiber eine eigene Note hinzu: er lockert Torquemadas 7/8-Takt mit Achtpause am Taktanfang durch die rhythmisch gestoßene Figur ♪♪♪ auf, untermalt dieses Motiv mit Kuhglocken und betont den Schlusston mit Keil, *sforzato* und einem Peitschenschlag.

L'heure espagnole, Sz. 1: Ramiros Einführung und Selbstcharakterisierung

Die Erzählung von der dramatischen Rettung des Onkels beim Stierkampf entwirft Ravel als andalusische Jota im Crescendo-Accelerando, gespielt von einer zunehmenden Anzahl von Orchesterinstrumenten und Schlagzeug. Dabei werden die taktweisen Tambourineinwürfe von Beckenschlägen und Trommelwirbeln unterstrichen, bis alles nach einem dreistimmigen Posaenglissando in einem Knall gipfelt, zu dem Sarrusophon, Tuba und tiefe Streicher ihr *fff* gespieltes *cis* mit der großen Trommel und einem Paukenwirbel vereinen. Wieder langsam und über einem zarten Liegeklang beendet Ramiro sodann die Geschichte dieser besonderen Uhr.

Die tonale Ankerung dieser Szene beginnt zunächst als Fortsetzung des Vorspiels (Szene 1, T. 1-17: *e-d-c-h-a-g ... h ... e*), leitet aber anlässlich des pragmatischen Reparaturangebotes des Uhrmachers mit der in diesem Kontext lapidar wirkenden Kadenzfolge *h-a-d-g* zu Szene 2 über.

Hier mahnt sowohl ein dreifacher Glockenschlag als auch Concepcións Ruf aus der Kulisse den Uhrmacher zu seiner städtischen Pflicht. Einzelne Solostreicher deuten mit leisen Echos seines Motivs seine Betroffenheit an, ehe er sie in Worte fasst. Concepcións Ärger über seine Vergesslichkeit (und die drohende Durchkreuzung ihrer Pläne für diese freie Stunde) äußert sich in einer ungewöhnlichen Harmoniefolge: Die Streicher skandieren die mahnenden Worte mit einer Reihung aus "falsch aufgelösten" Non- und halbverminderten Septakkorden.¹⁷ Als Torquemada sich herausreden will, er habe nicht gewusst, wie spät es ist, ertönen in Glocke, Glockenspiel und Celesta gleich drei aus dem Vorspiel bekannte Signale. Torquemadas Motiv in den hohen Streichern mit einer Ergänzung im Englischhorn erklingt seiner Zerknirschung entsprechend harmonisch und melodisch verbogen.

Der folgende Wortwechsel, der die Aufstellung einer der Standuhren in Concepcións Schlafzimmer betrifft, entwickelt sich über nur spärlicher Begleitung. Zu Concepcións Spott über die mangelnde körperliche Fitness ihres Mannes weist das Orchester mit drei Takten im Habanerarhythmus auf den erwarteten Liebhaber voraus, ergänzt um einen chromatischen Abstieg durch drei übermäßige Dreiklänge und einen leisen Schlusspunkt mit einem neuerlichen halbverminderten Septakkord. Wenig später verabschiedet sich Torquemada im *Animé* mit seinem Motiv, das nun in den Streichern in Pizzicatoachteln und in den Holzbläsern rhythmisch beschwingt als  ertönt, melodisch imitiert von der gestopften Trompete. Zu einem mehroktavig aufsteigenden Harfenglissando und Holzbläserarpeggio verlässt Torquemada seinen Laden, nach seinem Abtritt von der Bühne musikalisch festgehalten von der beschwingten Variante seines Motivs und einem erneuten Glissando. Auf dessen Aufstieg folgt allerdings jetzt, wie ein böses Omen, ein Abstieg bis ins tiefste Register.

Die Szene endet tonal, wie sie begonnen hat, über dem Ankerton *g*. Die abschließenden vier Takte markiert Ravel mit einer Bassfigur, die zu mehreren anderen Szenenschlüssen zu hören sein wird: einem nach dem Ausscheiden aller anderen Instrumente verklingenden I-V-I-Wechsel im Bass, den ich als 'Zäsurpendel' bezeichnen werde.

¹⁷Sz. 2, *Animé*, T. 4-6: A-Dur⁹, T. 7-8 (statt Auflösung nach *d*): *dis/fis/a/cis* [aus H-Dur⁹]; T. 9 (statt *e*): Cis-Dur⁹, T. 10 (statt *fis*): *g/b/des/f* [aus Es-Dur⁹]; T. 11-13 (statt *as*): F-Dur⁹, T. 13 (statt *b*): *ais/cis/e/gis* [aus Fis-Dur⁹]; implizite Nonakkordfolge auf *a-h-cis-es-f-fis*.

Der Empfang des Liebhabers: Szene 3-6

In Szene 3 entwickelt sich aus halblaut geäußerten Gedanken der beiden Zurückbleibenden allmählich ein Gespräch mit zunehmend intensiverem Wortwechsel. Thematisch verkörpert Ravel die Enttäuschung der um ihre Strohwitwenstunde gebrachten Concepción und Ramiros Eifer, sich nützlich zu machen, in zwei Motiven, die die Szene durchziehen. Charakteristisch für die melodische Gestalt von Concepcións Frustmotiv ist die jambisch fallende Quart, meist mit spät folgender fallender Sekunde, der nur in der Grundform eine ähnlich beginnende Ergänzung antwortet. Harmonisch erklingt eine Folge von Durdreiklängen, deren Grundtöne – die Oktaven unter der Melodie – schrill hochalteriert sind.

L'heure espagnole, Sz. 3: Concepcións Frustration

Englischhorn,
Fagotte,
Bassklarinette

Sz. 3, T. 1

Ramiros Hilfsbereitschaft äußert sich in einer Variante seines Motivs der Selbstcharakterisierung, in der die zwei Harfen den neu rhythmisierten ersten fünf Bläserakkorden eine arpeggierte fallende Quart hinzufügen. Es erklingen ausnahmslos reine Drei- und Vierklänge ohne jegliche tonale Alteration. Sowohl mit dieser Harmonisierung als auch mit der prominent fallenden Quart scheint der Maultiertreiber schon hier wie tröstend auf Concepcións schrille Enttäuschung zu reagieren.

L'heure espagnole, Sz. 3: Ramiros Hilfsbereitschaft

Sz. 3, T. 8

Hörner

Harfen

Diese beiden Motive beherrschen den Orchesterpart der Szene fast vollständig, wobei jedes zunehmend melodisch verkürzt und harmonisch vereinfacht wird. Concepcións seufzerartiger Dreitonfall wandert dabei vom Englischhorn über die Oboe in die Trompete. Umgekehrt geht die motivische Grundsubstanz in Ramiros Motiv in zartere Farben der hohen Holzbläser und Streicher über, bis sie zuletzt, als er sich seiner mangelnden gesellschaftlichen Umgangsformen bezichtigt, von einem Paukenwirbel begleitet, in einer Kombination aus Fagotten, Bassklarinette und Sarrusophon wie verschämt in der Tiefe verklingt.

Hier zeigt sich erneut, dass auch das Metrum Ravel zur Charakterisierung dient. Unter den vier Männern, die in dieser "spanischen Stunde" in Beziehung zu Concepción stehen, sind zwei potentielle Liebhaber und zwei 'brave', zunächst sogar bieder erscheinende Männer. Ausgerechnet diese beiden – der Uhrmacher Torquemada und der Maultiertreiber Ramiro – fallen mit ihren Motiven metrisch innerhalb des ohnehin sehr flexiblen Rahmens auf. Torquemada ist musikalisch verkörpert durch ein Motiv aus gleichförmigen, ja sogar schwerfällig anmutenden Schritten im 5/4-Takt. Ramiro stellt sich in T. 6-11 der ersten Szene mit 7/8-Takten vor, in die er sowohl sein höfliches Eingehen auf den Uhrmacher als auch seine Selbstcharakterisierung kleidet. In seiner Unterhaltung mit Concepción in Szene 3 (vgl. T. 8-11 im Beispiel oben sowie T. 15-16) wird daraus ein 9/8-Metrum, das Ravel, wie seine durchbrochenen Taktstriche zeigen, als aus 3 + 2 + 4 Achteln zusammengesetzt verstanden wissen möchte.

Im zweitaktigen *ppp* am Schluss der Szene erreichen die Instrumente Ravels Signaturklang, einen dreioktavigen chromatischen Cluster, in einer verdreifachten Sonderform.¹⁸ Über diesem ausgedehnten Klang betritt der junge Mächtegerndichter Gonzalve die Bühne. Sein Auftritt kündigt sich an durch eine aus dem Off gehörte Vokalise. Dabei durchläuft sein "Ah!" zahlreiche Kurven innerhalb der siebentönigen lydischen Skala auf *a*, was Ravel erlaubt, dieses Element in seinen Szenenschlussakkord einzubeziehen (vgl. *a-h-cis-dis-e-fis-g*). Den Beginn von Szene 4 erreicht Gonzalves wortlose Arabeske dann auf dem zu Orchesterakkord fehlenden *gis*.

Dieses *gis* beherrscht die tonale Struktur der Romanze im 6/8-Takt, mit der Gonzalve die vierte Szene eröffnet. Es dient als Rahmen seiner Gesangszeilen und zugleich als dreioktaviges Hintergrundschwirren einer Harfe über halbtaktigen Pizzicati der Streicher. Erst Concepcións Begrüßung des Liebhabers, sofort gefolgt von ihren Ermahnungen, keine kostbare Zeit mit Schwärmereien zu vergeuden, beendet die Vorherrschaft des *gis*.

Wie maniert dieser Schmachkende sich gibt, zeigt sein Text bereits in den von ihm zur Feier des Stelldicheins herbeigewünschten Harfen und Gewehrsalven. Ravel verstärkt den Effekt in mehrfacher Hinsicht: durch den phrygischen Modus, die für einen Poeten beschämende ungeschickte Silbenverteilung (bei der ausgerechnet "d'un" auf den dynamisch und

¹⁸Ramiro endet zu "[Les muletiers] n'ont pas de conversation" mit *gis-g-g-g-g-a-cis*. Auch der Zielakkord des Orchesters, *g/a/cis/e* in Klarinetten und Flöten über *gis* in einer Hälfte der tiefen Streicher, enthält den Cluster *a/gis/g*. Die Flöten- und Klarinetten *cis/e* wird anschließend von je einer Hälfte der 2. Geigen, Bratschen und tiefen Streicher als dreioktaviges Flageolet weitergeführt, das *g/a* der Klarinetten von den anderen Hälften, während die 1. Geigen das *gis* in ein dreioktaviges, *pizzicato* und *arco* mischendes *leggiere*-Spiel spalten.

metrisch hervorgehobenen Ton fällt), die an klassischen Koloraturariern orientierte, in Sechzehnteln fallende Zickzackkaskade und die überlange Schlussdehnung mit einem chromatischen Doppelschlag.

L'heure espagnole, Sz. 4: Gonzalves phrygische Romanze

Sz. 4, T. 1

En-fin re-vient le jour si doux. Harpes, chantez, éclatez salves !

En-fin re-vient le jour si doux. Le jour où, d'un... époux ja-

loux, ma n'est l'escla
maîtresse plus ve.

En-fin re-vient le jour si doux...

Als er zum dritten Mal ansetzen will, unterbricht Concepción ihn mit dem ersten ihrer zunehmend ungeduldigen Einwürfe (“Ja, mein Freund, aber...”). Ihre Mahnung, ihr Ehemann sei nur für begrenzte Zeit außer Haus, begleitet Ravel mit einer zweifachen Erinnerung an Torquemadas Motiv, das jetzt mit seinen absteigenden Akkorden in Oboe und Fagotten erklingt, im Wiederaufstieg ergänzt von Bratschen und Celli. Gonzalves Ergüsse lassen sich jedoch nicht eindämmen. Seine exaltierten Reflexionen über die Metaphorik von Stundenschlägen und Zifferblättern gipfeln dreimal in imaginären Titeln künftiger Dichtwerke; vgl. “*Der Garten der Stunden ... ein Sonett!*” (T. 37-38), “*Das Herz der Uhr ... ein Gedicht!*” (T. 53-55) und “*Das Glockenspiel der Liebe ... eine Serenade!*” (T. 70-72).

Ravel kleidet Gonzalves Ergüsse in die Parodie einer Habanera, die zwar durch Concepcións Ungeduld häufig unterbrochen wird, insgesamt jedoch 45 Takte umfasst und erst kurz vor Szenenschluss endet. Dabei ertönt die für Habaneras typische Textur einer melodischen Triole + Duole über einer punktierten Bassfigur wiederholt als Variante von Torquemadas Motiv, so dass der szenisch abwesende Uhrmacher musikalisch sehr präsent ist.¹⁹ Concepcións Zwischenrufe, die an Gonzalves Überschwänglichkeit abprallen, sind mit Harmonien ihrer Frustration unterlegt: im Orchester

¹⁹Vgl. Sz. 4, T. 21, 22, 23; 57, 58 und 63, 64, zudem rhythmisch variiert in T. 40, 41 und 42.

zuerst mit einem teilchromatischen Cluster, dann mit dem halbverminderten Septakkord ihrer Verachtung mangelnder Virilität, und schließlich im Gesang mit einem übermäßigen Dreiklang.²⁰ Ihr allerletzter Beschwichtigungsversuch mit “Oui, mon ami” führt schließlich zu einem Querstand des übermäßigen Dreiklangles, den Gonzalve in seinem ersten Titelentwurf eingeführt und den Concepción ironisch zitiert hatte, mit der Habanera-Begleitung – als wollte die Harmonie die Unvereinbarkeit der Prioritäten der zwei Akteure bestätigen.²¹ Die Celli parodieren Gonzalves extravagante Beschreibung des lokalen Interieurs mit allerlei Glissandi. Das letzte der Glissandi mündet in eine Solokantilene, die den Huldigungsgesang des Schwärmers mit einer Terzenparallele verdoppelt und damit als kitschverdächtig entlarvt.²²

Concepcións unbegleitet gesungenes, resigniertes “Nun, hier ist der Maultiertreiber!” leitet ohne Ritardando in Szene 5 über. Hier legt Ravel eine psychologisch aufschlussreiche Weiterentwicklung der Unterhaltung zwischen Concepción und Ramiro nahe: Seine Motivvariante der Hilfsbereitschaft erklingt jetzt metrisch einfacher – als wollte die Musik andeuten, dass er sich mit der ihm anvertrauten Aufgabe wohlfühlt – während ihr Frustrationsmotiv nur noch im zweiten Akkord den schrill hochalterierten Grundton enthält, bevor es in sanftere Harmonien absteigt.

L'heure espagnole, Sz. 5: Ramiro und Concepción kommen sich näher

Kurz vor dem Ende der Szene wird dieser Austausch für sieben Takte unterbrochen durch eine Wiederaufnahme von Gonzalves Habanera, in die der ambitionierte junge Dichter sogar einen neuerlichen Titelentwurf integriert (vgl. T. 24-25: “*Weibliche Kaprice ... ein Lied!*”). Die Kontur mit einem übermäßigen Dreiklang und der Rhythmus insgesamt sind eng verwandt mit den zwei der drei vorangegangenen Einfälle, deren Silbenzahl und Betonungsmuster dies zulässt, und damit sofort wiedererkennbar:

²⁰Vgl. dazu Sz. 4, T. 17: *cis/d/dis/e/fis/gis*; T. 31; *f/as/ces/es*; T. 39: *d-d-d-fis-d-fis-b*.

²¹Vgl. Sz. 4, T. 37-38, Gonzalve: *b/d/fis*, T. 39, Concepción: *d/fis/b*, T. 50, Gonzalve: *fis* + Concepción: *d-ais* + Streicher: *fis/ais/d* über Habanera-Begleitung auf *e*.

²²Vgl. Sz. 4, T. 45-48.

L'heure espagnole, Sz. 4 und 5: Die Titelentwürfe des Poeten *in spe*

Sz. 4, T. 37



Sz. 4, T. 70



Sz. 4, T. 53



Sz. 5, T. 24



In Szene 6 kommt Concepción angesichts der Rückkehr Ramiros der rettende Einfall, Gonzalve in die noch im Uhrmacherladen verbliebene Standuhr einzuschließen und den unfreiwilligen Möbelpacker um den Austausch zu bitten – vorgeblich aus Geschmacksgründen. Zur “tragischen” Zustimmung des Schwärmers greift die Musik kurzfristig seine Habaneragestik wieder auf, die nun allerdings in chromatisch absteigende Linien gefasst ist. Concepción dagegen singt rezitativisch, anfangs mit minimaler Begleitung, später mit wiederholten Taktgruppen und zuletzt, überredend, mit einem aus Torquemadas Motiv entwickeltem Abstieg, in dem die Musik vorauszusagen scheint, dass der ‘Aufstieg in der Uhr’ dem erhofften Schäferstündchen eher abträglich sein wird.²³

Als Gonzalve den ihn aufnehmenden Uhrenkasten als Sarg deutet, ertönt über ominösen Tamtamschlägen und durchgehenden Paukenwirbeln in den Hörnern die aus Trauermärschen in klassischen Kompositionen vertraute Punktierungsfigur, während die Tuba mit dem Torquemada-Motiv

den Uhrmacher musikalisch ins Spiel bringt, der hier betrogen werden soll. Gonzalves dramatisierende Behauptung, seine Bereitschaft, sich einsargen zu lassen, sei ein stärkerer Liebesbeweis als selbst der Tod, führt ironisierend in das reine C-Dur, das Concepción mit ihrem abschließend halblaut gesungenen “Er übertreibt” mit *g-a-g-c* bekräftigt.

L'heure espagnole, Sz. 6: Trauermarsch

Sz. 6, T. 20

Hörner
im Wechsel

Tuba

Klarinetten
Fagotte
Celli

²³Taktgruppenwiederholung Sz. VI, T. 7-9 ≈ 10-12, T. 13-14 ≈ 15-16, Torquemada-Motiv Abstieg (Akkord 1-4 + Verlängerung): T. 17-18.

Ein aufdringlicher zweiter Freier: Szene 7-9

Der reiche Bankier Don Inigo Gómez, der sich eine Liebelei mit der schönen Uhrmachersfrau in den Kopf gesetzt hat und dabei arrogant ihre Einwilligung voraussetzt, tritt mit Pomp und Selbstgefälligkeit auf, musikalisch verkörpert in den punktierten Rhythmen einer barocken Ouvertüre. Sein zweiteiliges Motiv, das gleich zu Beginn der Szene eingeführt wird und sie dann weitgehend bestimmt, könnte gut einen Pfau charakterisieren. Allerdings erweckt der chromatische Terzenfall im Hintergrund der ersten Hälfte gewisse Zweifel an der physischen Kondition dieses Freiers.

L'heure espagnole, Sz. 7: Don Inigo, würdevoll schreitend

Hörner coll'8va Sz. 7, T. 1 Trompeten, coll'8va
ff *p*
 Fagotte Hörner
 Celli/Bässe (pizz) + Pauken *p*
mf Fagotte + Celli (pizz)

Die Entwicklung dieses charakteristischen Motivpaares, mehrfach unterbrochen von Concepción Einwüfen behaupteter Wohlstandigkeit, begleitet und umgibt alle Artikulationen, in denen der Eindringling seinen Anspruch auf Erhöhung seiner erotischen Wünsche mit dem Verweis auf seine gesellschaftliche Stellung rechtfertigt. Als seine Leidenschaft ihn allerdings die in der Öffentlichkeit gebotene Diskretion vergessen lässt, bedient sich auch Concepción der barocken Rhythmik und führt die Punktierungen dabei stark beschleunigend zum halbverminderten Septakkord ihrer Verachtung mangelnder Manneskraft.

L'heure espagnole, Sz. 7: Concepción verachtet auch diesen Freier

Sz. 7, T. 23 Pressez beaucoup
f *sf*
 Oboen/Geigen
 Englischhorn/Bratschen
 Trompeten
 Bassklarinette/Celli

Kaum hat sie Inigo in seine Schranken gewiesen, da erheben sich die Blechbläser. Zwischen zwei chromatisch benachbarten Sekunden (*es/f*, *d/e*) wechselnd, präsentieren sie Synkopenfiguren in einer Variante des Ouvertürenrhythmus ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), dem sich Holzbläser und Streicher

nacheinander anschließen. Solange Inigo um die Erfüllung seiner Liebeswünsche fleht, bleibt die Harmonie im Umkreis des halbverminderten Septakkordes *f-as-ces-es* von Concepcións verächtlicher Zurückweisung. Als sie sich schließlich seiner ungestümen Annäherung vehement erwehren muss, geht der Rhythmus bei gleichbleibenden Begleitharmonien in Triolen über. Ein neuerliches Crescendo-Accelerando führt diesmal bis zum *ff*, nach einer effektvollen Pause angesichts des nahenden Ramiro ergänzt mit ihrem nervösen "Ich habe die Möbelpacker" über einem unverfänglichen B-Dur-Septakkord, der dominantisch in Szene 8 überleitet.

Wie schon einmal zu Beginn der fünften Szene bei Ramiros erster Rückkehr aus dem Obergeschoss des Uhrmacherhauses markieren Hörner und Harfen auch hier den Abschluss der ihm übertragenen Aufgabe mit der erweiterten Form der "hilfsbereiten" Variante seines Motivs.²⁴ Eine weitere Version erklingt wenig später, nachdem Ramiro die Warnung, die zweite Uhr sei "vielleicht ein wenig schwerer", mit "Ph!" quittiert hat. Diese Warnung erinnert das Publikum an den in der Uhr versteckten Gonzalve, was Tuba, Becken und Trommeln mit einem Takt in dessen Habanera-Rhythmus bestätigen. Die schwankenden Bewegungen dieser schweren Uhr auf Ramiros Schultern ertönen lautmalerisch in vielstimmig auf und ab eilenden, stark crescendierenden kurzen Glissandi der Holzbläser, Harfe und Streicher, unterbrochen von Concepcións halblaut und unbegleitet gesungener Befürchtung, ihr Liebhaber könne bei dem Geschaukel seekrank werden. Die Geigen quittieren Concepcións Anerbieten, Ramiro zu begleiten, mit dem halbverminderten Septakkord ihrer Verachtung, schon bevor sein "Inutile !" den Vorschlag ablehnt – so als mache seine Muskelkraft alle weniger kräftigen Männer zu Schwächlingen.

Mit dem vielfach punktierten Rhythmus der barocken Ouvertüre ziehen die tiefen Holzbläser und Streicher die Aufmerksamkeit musikalisch zurück auf Don Inigo. Nachdem dieser während des vorausgehenden Gesprächs still geblieben war, beschwert er sich nun über Concepcións Absicht, den Laden mit Ramiro zu verlassen und ihn, Inigo, schnöde zurückzulassen. Concepción weist zweideutig auf die Zerbrechlichkeit von Mechanismus und Pendel hin, begleitet von einer Fortsetzung der Ouvertürenfigur mit einer Variante des Inigo-Motivs, die diesmal in den hohen Holzbläsern und Streichern ertönt. Mit einem letzten fallenden Glissando tritt nach Ramiro auch Concepción vorläufig von der Bühne ab.

²⁴Vgl. Sz. 3, T. 8: Hornakkorde + Harfenglissandi im Quartfall, metrisch als ungleich gegliederter 9/8-Takt. Daraus erweitert Sz. 5, T. 1-3: Erweiterung mit tiefoktaviertem Echo der Harfenarpeggios (5/4 + 4/4 + 4/4). Ähnlich Sz. 8, T. 1-3, Rhythmus diminuiert.

Szene 9 zeigt Inigo allein. Ravel schreibt ihm einen langen Monolog in zwei Hälften, die jede aus zwei analogen Abschnitten mit anschließender Codetta bestehen. Die erste Hälfte ist als Fortsetzung der barocken Ouvertüre entworfen, die zweite als Walzerparodie.

Ouvertüre	A:	T. 1-6	A': T. 7-11	Codetta T. 12-16
Walzer	B:	T. 17-38	B': T. 39-58	Codetta T. 59-65

Beide Hälften basieren thematisch auf Varianten von Inigos Motiv. In der ersten Szenenhälfte, als der Bankier überlegt, ob er angesichts der schnöden Missachtung durch die Uhrmachersfrau nicht wieder gehen soll, wechselt die thematische Punktierungsfigur zwischen dem Sarrusophon, wo sie wie beleidigt um einen einzigen tiefen Ton kreist, und der lyrischen Kombination aus Klarinetten und Englischhorn. Die erste Variante wird von den chromatisch versetzten Sekunden begleitet, die in der vorausgehenden Szene neu eingeführt wurden und hier nachschlagend im Pizzicato der Celli erklingen. Die zweite Variante zitiert über konventionellen Schritten der Bässe den chromatischen Terzabstieg aus der ursprünglichen Form.

L'heure espagnole, Sz. 9: Don Inigo und seine verletzte Würde

Sz. 9, T. 1

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Sarrusophon (8va) in 4/4 time, showing a chromatic second interval. The second staff is for the Englischhorn in 3/4 time, featuring a melodic line with grace notes. The third staff is for the Klarinetten in 3/4 time, playing a similar melodic line. The bottom staff is for the Celli (pizz) in 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment. The score is divided into two measures, with a time signature change from 4/4 to 3/4 in the second measure.

Schließlich kommt Inigo auf die Idee, die attraktive Frau zu gewinnen, indem er sich von seiner humorvollen Seite zeigt. So entwickelt er den in Anbetracht seines beträchtlichen Körperumfangs recht riskanten Plan, sich im Kasten der zweiten Standuhr zu verstecken und Concepción aus deren Innerem heraus mit Kuckucksrufen zu necken. Sein Vorhaben inspiriert ihn zu einem Walzer; sein charakteristisches Motiv, nun in den Streichern, ersetzt die Punktierungen durch Triolen und wirkt so spielerischer. Sogar seine chromatisch versetzten Sekunden, die in Harfe und Holzbläsern viel sanfter klingen als zuvor in der Blechbläsergruppe, scheinen jetzt ebenfalls im Walzertakt zu tanzen. Am Ende der ersten Walzerhälfte, während einer Generalpause mit Fermate, zwingt Inigo sich mit großer Mühe in den Uhrenkasten. Die analog gebaute, durch zusätzliche Stimmen intensiviertere zweite Walzerhälfte endet mit seiner Selbstgratulation, in der er sich recht albern als “einen kleinen Spaßvogel” bezeichnet.

L'heure espagnole, Sz. 9: Inigo versucht sich als Spaßvogel

Mouv^t de Valse

Sz. 9, T. 17

The image displays a musical score for the scene 'L'heure espagnole, Sz. 9: Inigo versucht sich als Spaßvogel'. The score is titled 'Mouv^t de Valse' and is marked 'Sz. 9, T. 17'. It is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems of staves. The first system includes parts for Fagotte, Harfe, and 2. Geigen Bratschen. The second system includes parts for Flöten Klarinetten, Harfe, and 2. Geigen Bratschen. The third system includes parts for Oboen Fagotte, Posaune, Harfe, and 2. Geigen Bratschen. The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings like 'etc.'. The instrumentation is typical of a late 19th-century opera orchestra.

Am Ende dieser Szene sind somit beide Bewerber um Concepcións Gunst in Uhrenkästen eingeschlossen. Damit ist ein vorläufiger Abschluss erreicht. Die langsamere Coda, in der Inigo sein erstes “Kuckuck” ruft, da er meint, Concepción komme zurück, markiert Ravel mit dem am Ende der zweiten Szene erstmals angefügten “Zäsurpendel”. Dessen Viertelschläge erklingen hier jedoch, der Absurdität der Situation entsprechend, nicht als V-I-V-I-Wechsel, sondern als ein zum *ff* crescendierendes Tritonuspendel *b-e-b-e-b-e* ... in der Pauke, während Inigo mit Schrecken erkennt, dass es vielmehr der “Möbelpacker” Ramiro ist, dessen Schritte sich nähern.

Was tun mit Don Inigo? Szene 10-13

Szene 10 ist dem ersten der zwei längeren Monologe Ramiros vorbehalten. In den vier Abschnitten (T. 1-9, 10-17, 18-23 und 24-35) äußert der Maultiertreiber sich zweimal zum Uhrmacherladen und artikuliert zweimal seine eigenen Gedanken, Gefühle und Spekulationen.

Im ersten Segment, in dem Ramiro sich als momentaner Hüter des Uhrengeschäftes begreift, erklingt in den Holzbläsern eine erweiterte Variante seines Charaktermotivs, das nach einem Pausentakt in der höheren Oktave wiederholt wird. Der nachschlagend pulsierende Orgelpunktton *a* der Hörner erinnert nur noch entfernt an die ursprüngliche Kuhglocken-Begleitung des hier gesellschaftlich eingebundenen Maultiertreibers. Dessen Gesang zeigt ausnahmsweise Ansätze eines melodischen Reims:

L'heure espagnole Sz. 10: Ramiro nachdenklich

Sz. 10, T. 1 Holzbläser

Sz. 1, T. 6 Horn + Fagotte

Kuhglocken

Sz. 10, T. 3

Sz. 10, T. 6

Maintenant, elle me demande de venir garder la boutique

Voilà ce que j'appelle une femme charmante:

Das dritte Segment, in dem Ramiro über die vielen mechanischen Uhren im Laden staunt, hat Ravel als einen Halbton tiefer transponiertes Zitat aus dem Vorspiel (seiner *symphonie horlogère*) komponiert. Das Horn, das dort die Fanfare des “Trompeters aus der Uhr” spielt, ist hier durch eine Posaune ersetzt. Die polyrhythmischen Aufstiegsbewegungen ertönen identisch, ebenso Glockenspiel, Xylophontremolo und Peitschenknall.²⁵ Einzig vier langsame Schläge einer Glocke sind neu hinzugefügt.

²⁵Vgl. Sz. 10, T. 18-23 mit Vorspiel, T. 22-27. Die als Quintole in den 3/4-Takt eingeschriebenen Erinnerungen an Torquemadas Motiv (Vorspiel, T. 23 und 25: Fagotte) zitiert Ravel in der Orchesterpartitur rhythmisch präzise (Sz. 10, T. 19: Fagott und 21: Englischhorn), ersetzt sie im Klavierauszug jedoch durch eine 6/8-Linie, vermutlich weil diese für Pianisten einfacher auszuführen ist.

Im zweiten Segment sinniert Ramiro über seine unerwartete Aufgabe, die es ihm erlaubt, der schönen aber anspruchsvollen Uhrmachersgattin dank seiner Muskelkraft nützlich zu sein. Im vierten Segment schließlich staunt er über die Mechanismen, die, wie ihm scheint, Uhren und Frauen gleichermaßen bewegen. Ravel verbindet diese beiden gedanklich nach innen gerichteten Abschnitte musikalisch mit einem gänzlich neuen Motiv, das Ramiros lyrischer Seite Rechnung trägt. Die viertaktige Kantilene bleibt dabei ausschließlich den Streichern vorbehalten, die sie zunächst in je einer Gruppe *ppp*, später in drei solistisch besetzten Einsätzen spielen. Dabei entsteht ein für einen Maultiertreiber ganz unerwarteter Eindruck von Zartheit und Behutsamkeit, dem sich erst ganz zum Schluss eine leise gezupfte Version seines Grundmotivs zur Seite stellt.

L'heure espagnole Sz. 10: Ramiros lyrische Seite

Sz. 10, T. 10

1. Geigen

Bratschen

T. 24

2. Sologeigen, très expressif

Solobratsche, con sordino, expressif

T. 32

Geigen + Bratschen, pizz.

Solocello, très expressif

In der kurzen 11. Szene, in der Concepción den geduldigen Ramiro um den erneuten Austausch der Uhren in ihrem Schlafzimmer bittet, greift Ravel auf schon bekannte thematische Komponenten zurück. Zweimal erklingt eine Variante des “Widrigkeiten-Motivs” aus dem Vorspiel, in dem einer Kette chromatisch absteigender Durdreiklänge eine springende Linie gegenübergestellt ist.²⁶ Die Tritonus sprünge der einstmaligen Oberstimme übernimmt im ersten Fall Concepcións halblautes Eingeständnis, dass ihr diese scheinbare Launenhaftigkeit denn doch ein wenig peinlich ist; im zweiten, harmonisch vereinfachten Zitat dagegen passt sich die

²⁶Vgl. Vorspiel T. 16-17 und 33-34 mit Sz. 11, T. 2-3, variiert auch in T. 5-6.

Kontur ihres Gesanges dem chromatischen Abstieg der Instrumente an.²⁷ Die Szene endet zu den beschwichtigenden Worten Ramiros mit dem dreitönigen Kopf aus seinem Motiv und dessen Sequenz einen Takt später, das stets als Einleitung zu seinen Worten eines bereitwilligen Hilfsangebotes erklingt.

Szene 12 schließt musikalisch an Szene 9 an. Dies erzeugt den Eindruck, als hätte der in der Standuhr versteckte Bankier während Ramiros Reflexionen und Concepcións neuerlichem Auftrag die Luft angehalten und setze nun seine Gedanken fort. Zu seinen genervten Äußerungen über den allzu langsam verschwindenden Ramiro zitiert das Orchester unter der Führung des Sarrusophons, das diesem selbstgefälligen Eindringling klanglich zugeordnet ist, den im Rhythmus der barocken Ouvertüre gehaltenen Beginn seines früheren Monologs. Als er gleich darauf an den Plan anknüpft, die Uhrmachersfrau durch Necken für sich zu gewinnen, fällt sein Thema wieder in den Walzertakt.²⁸ Gesänglich wird dieser Abschnitt eröffnet, gegliedert und beendet durch die ersten “Kuckuck”-Rufe von Inigos Falsettstimme.

Nach einem in Holzbläsern und Harfen aufschießenden Arpeggio, das lautmalerisch wie ein ausgestoßenes “Oh!” Concepcións plötzliche Identifikation der Kuckucksruf-Quelle markiert, setzt Inigo – wieder *lent et majestueux* und mit der bombastischen Selbstbezeichnung als “König des hohen Bankwesens” – erneut zu seinem barock rhythmisierten Motivpaar ein. Doch Concepción schneidet ihm das Wort ab und nennt ihn schlicht verrückt, wobei sie ihre Worte über dem vorerst letzten Fragment seines Motivs in ihr Tonsymbol der Verachtung mangelnder Virilität, den halbverminderten Septakkord, kleidet:

L'heure espagnole Sz. 12: Concepcións Verachtung

Sz. 12, T. 27

Cessez ce jeu, Don Ini-go, vous êtes fou !

²⁷Vgl. Sz. 11, T. 2-3, Gesang: *e-ais-d-gis / fis-c* (aufgegriffen in T. 4-5 am Ende ihres unbegleiteten Einwurfs mit *d-as*; dagegen T. 5-7: *c-h-b-a-as-g-fis* als Abstieg im Tritonus (aufgegriffen später in T. 7 mit *eis* zur letzten Terz der Streicher und Bläser und ergänzt um einen neuerlichen Tritonus: *fisis-cis*).

²⁸Vgl. Sz. 9, T. 1-6: Sarrusophon gefolgt von Klarinetten/Englischhorn mit Sz. 12, T. 1-4: Sarrusophon gefolgt von Bassklarinette/Fagotte; vgl. Sz. 9, T. 17-31: Geigen/Bratschen, Harfe, Fagotte mit Sz. 12, T. 5-19: Klarinette/Bratschen, Geigen *pizz*, Flöten/Harfe.

Diese Bezeichnung deutet Inigo in eine schwülstige Liebeserklärung um. Mit den Worten “Ja, verrückt nach Dir, oh meine Hübsche!” setzt er, verdoppelt von einem solistischen Fagott, zu einer Serenade an, überlässt die Melodie jedoch bald allein dem Fagott, während er selbst fantasiert. Streicherpizzicati imitieren eine Gitarrenbegleitung, am Ende jedes Melodie-segmentes ergänzt um ein aufschießendes Harfenglissando. Der Bankier ist von seiner Rolle derart ergriffen, dass er die Abschnitte gleich den Zeilen eines Chorals mit Fermaten verlängert.

L'heure espagnole Sz. 12: Die Serenade

Sz. 12, T. 29

Oui, fou de toi, ô ma jo-li - e ! Fou à fai-re mil-le fo-li - es ! etc.

Fagott

Doch Concepción lässt sich weder beeindruckt noch einschüchtern. Begleitet von der zweiten Serenadenstrophe, die Flöte und Englischhorn nicht nur ins hohe Register, sondern zudem einen Ganzton aufwärts transponieren, singt sie ihre pragmatische Antwort: der Bankier möge doch bitte mit diesem Unsinn aufhören und vor allem aus der unwürdigen Behausung des Uhrenkastens heraustreten. Das jedoch scheint alles andere als leicht, wie die Kontrastphrase mit Inigos jetzt “klagender” Stimme über fallenden chromatischen Linien und einem langen Rallentando andeutet. Während Klarinette und Englischhorn die Ergänzung der Hauptphrase in Erinnerung rufen, äußert Inigo Vermutungen, warum er Concepción möglicherweise nicht gefällt – was allerdings unerhört wäre, wie ein Fragment seines ‘barocken’ Motivs in der Tuba andeutet – und räsoniert darüber, warum mangelnde Fantasie, mangelnde Jugend und mangelnde poetische Begabung für einen Liebhaber kein Nachteil sein sollten.

Dies zielt auf Gonzalve, von dessen Affaire er offenbar weiß, wie der folgende Viertakter zeigt. Während Inigo sich in Schmäreden über Dichter ergeht, die vor lauter utopischer Träume die Wirklichkeit vor ihrer Nase nicht erkennen, zitiert das Orchester aus Szene 4 einen wiederholten Zweitakter, zu dem der junge Liebhaber dort vom poetischen Bild des “Gartens der Stunden” schwärmte, das er als Sonnet setzen und vertonen möchte.²⁹

²⁹Vgl. Sz. 12, T. 58-61 mit Sz. 4, T. 33-36, neu instrumentiert und harmonisiert, mit den überschwänglichen Oktavsprüngen und der Habanera-Begleitung des Vorbildes.

Concepción stimmt ihm seufzend zu, dass dem Dichter tatsächlich alle pragmatische Einstellung fehlt, was Inigo veranlasst, sich selbst als "Liebhaber mit mehr Substanz" anzupreisen. Sein barock rhythmisiertes Motivpaar, das hier in der Trompete einsetzt, bricht allerdings schon nach der ersten Hälfte ab, als Posaunen und Tuba zu Beginn der Szene 13 mit einer neuen Variante von Ramiros Motiv anzeigen, dass dieser nun wieder die Bühne betritt.

Die kurze Szene, in der Ramiro anbietet, nun die zweite Standuhr in Concepcións Schlafzimmer zu tragen – nicht ahnend, dass sich in ihr der schwergewichtige und der Uhrmachersgattin gar nicht willkommene Inigo versteckt hat – ist im Text von unmittelbarer Situationskomik geprägt, die die Musik nur unterstreicht. Thematisch herrschen verschiedene Formen der "hilfsbereiten" Variante von Ramiros Motiv vor, deren Erweiterung mit zwei Harfenarpeggios und deren tiefoktaviertem Echo hier von hohen Holzbläsern und Streichern verdoppelt und damit derart in den Vordergrund gerückt wird, dass sie am Ende ohne die vorausgehenden Blechbläserakkorde des ursprünglichen Motivs stehen können.³⁰ Inigo kommt thematisch dagegen nur verkürzt zum Zuge, was seinem Ansehen bei Concepción entspricht: Ein erster punktierter Motivaufstieg der Hörner bricht bereits vor dem Taktschwerpunkt ab, und auch ein zweiter bleibt auf die erste Hälfte des Motivpaares beschränkt.³¹ Concepcións zunehmend unsichere Einwürfe erklingen über einem Liegeton oder ganz unbegleitet. Als Ramiro sich die Uhr mit Inigo auf die Schulter lädt, erklingt im Orchester eine deutliche Anspielung auf die lautmalerische Musik des Schaukelns, die schon das Hinauftragen der Uhr mit Gonzalve begleitet hatte.³² Zu Ramiros letzten Worten in dieser Szene, die er trotz der Last auf seiner Schulter in einer von reinen Quinten beherrschten Kontur singt, beginnen die Kontrabässe, teilweise verstärkt von Celli und Pauke, mit einem neuerlichen Zäsurpendel (*g-c-g-c*). Im Anschluss an Concepcións Bewunderung für den starken Mann – ihrerseits mit reinen Quartan – führt die Pauke das Zäsurpendel allein weiter. Damit verklingt diese Szenengruppe ähnlich wie die erste und dritte.

³⁰Vgl. für Ramiros Motivvarianten Sz. 13, T. 1-4: Posaunen/Tuba, T. 5-6: Harfe + Flöten/Oboen/Geigen/Bratschen; T. 10-11: Blech s.o. + 11-12: Harfe + ; T. 15-16, 9-20: Harfe + ; T. 24-25: Blechbläser + Holzbläser/Streicher/Pauke, T. 25-26: Harfe + Streicher.

³¹Vgl. Sz. 13, T. 14 und T. 18-21: Hörner.

³²Vgl. Sz. 13, T. 23: Flöten/Oboen/Klarinetten/Fagotte und Harfenglissandi zweioktavig ab/auf mit Wirbel der kleinen Trommel und Schlägen auf Becken und großer Trommel, mit Sz. 8, T. 15-17: ähnlich instrumentiert, ausgedehnter (auf/ab/auf/ab/auf).

Gonzalves verpasste Chance: Szene 14-15

Als Concepción die Tür des Uhrenkastens öffnet, den Ramiro in den Laden zurück getragen hat, erinnern die ♩-Rhythmen im Orchester an den ersten Auftritt Gonzalves zu Beginn der vierten Szene. Doch anstelle seiner damaligen Romanze folgt hier zunächst Concepcións weitgehend unbegleitet geäußelter Wunsch, er möge möglichst schnell verschwinden und nicht auf der Erfüllung seiner Ansprüche bestehen. Diese "Unmenschlichkeit" veranlasst ihn zu einem ekstatischen, lang gedehnten "Oh", bevor er zu seiner bevorzugten Musik, der Habanera, übergeht. Dabei fantasiert er, wie er ihre beiden Namen in eine Baumrinde eingravieren möchte, umgeben von einem mit Pfeilen durchbohrten Herz. Der Gedanke daran führt ihn assoziierend in die Sphäre der Nymphen und Baumgeister. Concepción macht sich mit allerlei "La la la" über sein übertriebenes Poetisieren lustig und verlässt dann verärgert den Laden. Das gibt dem jungen Mann Gelegenheit zu einem eigenen Monolog, der Szene 15 mit weiterem Philosophieren zur Mythologie füllt. Dabei weicht die Habanera einem anderen spanischen Tanz, dessen langsamer 3/4-Takt mit seinen Flageolettglissandi und seinem von verschiedenen Streichergruppen imitierten Mandolinengeschrummel auf jedem zweiten Taktschlag auf südspanische Gattungen wie den Fandango oder die Malagueña anzuspielden scheint.

Doch nicht nur Concepción macht sich über diesen Schwärmer lustig, sondern auch Ravel. Die in Szene 15 zweimal prominent im hohen Holzbläserregister erklingende, auffällig rhythmisierte melodische Kontur ist ein nur wenig verändertes Eigenzitat. In seinem zwei Jahre vor Entstehung der Oper komponiertem Klavierstück "Alborada del gracioso", dem vierten Satz seiner *Miroirs*, gibt Ravel dem Narren an zentraler Stelle seines Morgenständchens Gelegenheit zu einer (immer wieder von wilden Gitarreneinschüben unterbrochenen) schwelgerischen Melodie. Indem Ravel diese Klavierkontur, die in der "Alborada" abrupt verlangsamt und durch eine synkopierte Tonwiederholung charakterisiert ist, hier Gonzalves Vergleich seiner Position im Uhrenkasten mit einem mythischen Baumgeist vorausschickt – und indem er dieselbe gleich anschließend einem weiteren imaginierten Werktitel ("*Hamadryaden-Eindruck*") unterlegt –, rückt er den jungen Dichter in die Nähe des Narren.

Doch damit nicht genug: Durch diese offensichtliche Übernahme aus "Alborada del gracioso" wird erst deutlich, dass auch Gonzalves Zickzackkaskade in Szene 4, die Concepción in Szene 14 mit "la la la" karikierend zitiert, in demselben Huldigungsgesang eines von Ravel erfundenen, ein Ständchen darbringenden Narren ihr Vorbild hat.

L'heure espagnole, Sz. 14 und 15: Gonzalve als Narr

Alborada del gracioso (*Miroirs* IV)

Sz. 4, T. 9



Sz. 14, T. 22



Alborada del gracioso

Sz. 15, T. 2) *Englischhorn*Sz. 15, T. 21) *Oboe*

Das Ende der Doppelszene geht ebenfalls auf zuvor Gehörtes zurück. Die letzten Takte der Musik zu Szene 15 beherrscht die Pauke mit einem zum *ff* crescendoierenden Zäsurpendel, das die kadenzübliche Quart (V-I) durch den Tritonus *g-cis* ersetzt. Er erklingt zwölfmal über einem tremolierenden *g/cis/g* der Bässe. Analog hatte Ravel die Gruppe aus Szene 7-9 beschlossen, wo die Pauke über einem tremolierenden *e/b/e* der Bässe ein Crescendo mit dem Tritonus *b-e* beschreibt. In beiden Fällen bricht das Zäsurpendel der Pauke abrupt und ohne vorbereitendes Ritardando ab.

Harmonisch übersetzt Ravel die Verachtung, die Concepción für den ästhetisch verstiegenen aber amourös unpraktischen Gonzalve entwickelt, in gleich zwei halbverminderte Septakkorde: Die letzten Worte seiner Fantasie, den Titelentwurf *Impressions d'Hamadryade*, singt er als *h-d-f-a*; der Liegeklang nach Einsatz von Posaunen und Tuba ertönt als *g/b/des/f*.

Die unerwartete Lösung: Szene 16-19

Die am Ende der Szenen 9 und 15 beobachtete Parallele setzt sich zu Beginn der Szenen 10 und 16 – der beiden großen Monologe Ramiros – fort. Beim Übergang zu Szene 10 sinkt das *b* der im Tritonus *e/b/e* tremolierenden Bässe zum *a*, andere Streicher fallen in die nun reine Quint *a/e* ein und die Hörner etablieren einen Orgelpunkt mit einer im Wechsel gespielten, insgesamt gut neuntaktigen Synkopenkette auf *a*. Entsprechend sinken beim Übergang zu Szene 16 die Bässe von *g* nach *fis*, die Celli stimmen in die nun reine Quint *fis/cis* ein und die Hörner schließen erneut mit einer nun gut vierzehntaktigen Synkopenkette auf *fis* an. Auch das Holzbläsermotiv, das dort als Kennzeichen von Ramiros Nachdenklichkeit gedeutet wurde, ist ebenso wie sein eröffnender Satz über die charmante Uhrmachersgattin analog transponiert. Was in Ramiros erstem Monolog die Andeutung eines melodischen Reims war, erklingt hier, in seinem zweiten Monolog, als wörtliche Wiederholung zu einer weiteren, variierten Transposition, die das erste Szenensegment umrahmt.

L'heure espagnole Sz. 16: Ramiro, erneut voller Bewunderung

Sz. 10, T. 1

Holzbläser

1. Horn

3. Horn

Voilà ce que j'appelle une femme charmante:

Sz. 16, T. 1

Holzbläser

1. Horn

3. Horn

Voilà ce que j'appelle une femme charmante:

Sz. 16, T. 10

Voilà ce que j'appelle une femme charmante:

Auch hier folgen diesem ersten Abschnitt der Szene drei weitere. Wie in Szene 10 äußert sich der Maultiertreiber im dritten Segment von Szene 16 (T. 21-32) zum Inventar des Uhrmacherladens, wozu Ravel einen diesmal anderen Abschnitt aus der *symphonie horlogère* zitiert: Die ersten vier Takte variieren in den Bläsern und Streichern das chromatisch-tritonale 'Motiv der Widrigkeiten' aus dem Vorspiel, den zweitaktigen Glockenspiel-einwurf und den ersten der anschließenden Dreitonfälle der Glocken.³³ Es folgen vier Takte mit einer neuen Gavotte der Spieldosenfigürchen in der Celesta über Torquemadas Motiv sowie, abrundend, vier Takte aus Szene 1 (dem Tempo angepasst hier im 7/4- statt im 7/8-Metrum) mit Ramiros Motiven der Begrüßung und der Selbstcharakterisierung.³⁴

In dem Segment, das Ramiros neuerlicher Begeisterung für die Magie der Uhren vorausgeht (T. 12-20), ertönen zwölf Schläge einer tiefen Glocke über Torquemadas Motiv in den Bratschen und Celli. Dazu sinniert Ramiro, dass er, wäre er kein Maultiertreiber geworden, sich gern als Uhrmacher sähe, mit all diesen fantastischen Uhren um sich und, nicht zuletzt, dieser Uhrmachersgattin.

Das vierte, abschließende Segment der Szene wird durch Concepción Einwurf "Monsieur !" und ein plötzliches chromatisches Abwärtsrutschen der Holzbläser und Streicher ausgelöst. Zu neuerlichen Versionen seiner Motivvariante der Hilfsbereitschaft bietet Ramiro einen weiteren Austausch der Standuhren im Schlafzimmer der Dame an, wobei ein im *ff* herausplatzender Tritonusfall des Sarrusophons andeutet, wie absurd ein derartiges Anliegen wäre. Danach leitet die Pauke mit einem langen und mächtig crescendierenden Wirbel in Szene 17 über.

Nach zwei Monologszenen der Möchtegernliebhaber (Inigo: Szene 9, Gonzalve: Szene 15) und den beiden jeweils nach einem Tritonuspendel der Pauke anschließenden großen Monologen Ramiros (Szene 10 und 16) bekommt nun endlich die Hauptperson der Komödie Gelegenheit, ihre Frustration über den vergeudeteten freien Nachmittag zu äußern. Szene 17 ist ganz diesem emotionalen Ausbruch vorbehalten; erstmals in der Oper erlaubt Ravel Concepción, dramatisch zu singen. Wie viel Enttäuschung sich in ihr aufgestaut hat, hört man gleich zu Beginn in den von Trommel- und Beckenschlägen sowie einem Tambourinwirbel unterstrichenen, zum *ff* aufschießenden Glissandi und Arpeggien des Orchesters. Diese instrumentale Explosion, jeweils gefolgt vom gesungenen Klageruf und diversen Holzbläserantworten, gliedert die Szene.

³³Vgl. Sz. 16, T. 21-24 mit Vorspiel T. 16-19; dazu Notenbeispiele S. 190 und 191.

³⁴Vgl. Sz. 16, T. 29 mit Sz. 1, T. 6 und Sz. 16, T. 30-32 mit Sz. 1, T. 9-11.

Die Musik ist angelegt als Lied mit drei zunehmend variierten und erweiterten Strophen (T. 1-9, 10-18, 19-35) und einer Coda (T. 36-46). Jeder der vier Abschnitte beginnt nach dem erwähnten aufschießenden Orchester crescendo mit einem Klageruf *Concepción*, der in Strophe II nur rhythmisch gedehnt, in Strophe III transponiert und von einer Solovioline imitiert und erst in der Coda grundsätzlich abgewandelt ist. Dem Ausruf folgt – unmittelbar in Strophe I und II, verdoppelt und erweitert in Strophe III, am Szenenschluss in der Coda – eine lyrische Bestätigung des Fagotts.

L'heure espagnole, Sz. 17: *Concepción* Lamento

“Strophe I”

Sz. 17, T. 1

f **Ral.** **Très lent** **Ral.**

Concepción Oh ! la pitoy-able a-ven-tu - - re !



Fagott *fp*

“Strophe II”

Sz. 17, T. 10

f **Ral.** **Très lent**

Concepción Oh ! _____ la pitoyable a-ven-tu - re !



Fagott

“Strophe III”

Sz. 17, T. 19

ff **Ral.** **3** *p* **Solovioline** **3**

Concepción Oh ! _____ la pitoyable a-ven-ture !

Fagott *mf*

T. 31

p *mf* *ff*



“Coda”

Sz. 17, T. 36

fp

Concepción Ah ! pour ma colère passer _____

T. 44 Fagott

mf *pp*

Sz. 18

In den verbleibenden Takten der drei Strophen erklingen die typischen Rhythmen einer Sevillana oder Malagueña, eine ‘spanische’ Illustration der Klage, dass diese erotische Vernachlässigung eine Zumutung bedeutet, nicht zuletzt für eine Frau ihrer Region: “zwei Schritte von der Estremadura, im Land des Guadalquivir”.³⁵ Dabei werden die Grundrhythmen des Tanzes im Streicherpizzicato ($\frac{6}{8}$ ♩ ♪ ♩ ♪) mit zunehmend schnelleren Tonwiederholungsfiguren auf dem zweiten Schlag jeder Gruppe ergänzt, zunächst in verschiedenen Bläsern, zuletzt auch im Tambourin.³⁶ Dazu kommt am Ende der Strophen II und III Concepcións Ausruf der Langeweile, deren dreifache Betonung, die Zeit “dauere” so ärgerlich, mit starker Beschleunigung in den folgenden Strophenbeginn mit seinem zum *ff* aufschießenden Glissando bzw. Arpeggio mündet. In der Coda erwächst aus dem Tanzrhythmus, der hier unter Führung der Blechbläser mit voller Schlagzeugbeteiligung gegen die chromatischen Läufe und Glissandi der Holzbläser und Harfe ertönt, eine monumentale Schwellung ($p < fff > ppp$), mit der das Orchester der Frustration der unbefriedigten jungen Frau Ausdruck verleiht.

Erst nach einer fermatenverlängerten Generalpause zur wieder leisen und sehr langsamen letzten Fagottphrase hört man aus einem Uhrenkasten den Kommentar Gonzalves, der noch immer von einer mythologisierenden Dichtung zu seiner Erfahrung als “Baumnymphe” fantasiert.


Zu Beginn von Szene 18 bringt Ramiro auch die Standuhr mit dem darin eingeklemmten korpulenten Bankier Don Inigo wieder in den Laden herunter. Als er der Uhrmachersfrau anbietet, gern weiterhin Uhren hinauf und wieder herunterzutragen, falls das ihr Wunsch sein sollte, kommt der von ihren zwei Verehrern enttäuschten Concepción die rettende Einsicht: Vor ihr steht ein Mann, der weder von poetischem Deklamationsbedürfnis abgelenkt noch durch seine Leibesfülle behindert ist. So lädt sie Ramiro ein – nun “ohne Uhr” – ihr noch einmal ins obere Stockwerk zu folgen.

In der Musik beginnt dieser Dialog mit einem Zitat des Motivs, mit dem Torquemada bei Ramiros Eintritt in den Laden dessen kaputte Uhr als wertvoll erkannte – als wollte Ravel die Hörer erinnern, was diesen Maul-tiertreiber eigentlich in die Geschichte brachte, und zugleich Concepción einen Grund für dessen plötzliche Wertschätzung liefern.³⁷ Im weiteren

³⁵Estremadura ist die historische Bezeichnung für eine Region im Südwesten Portugals; der Guadalquivir ist der längste Fluss Andalusiens, der an Córdoba und Sevilla vorbei läuft und in den Golf von Cádiz mündet – in dem an Portugal angrenzenden Teil Andalusiens.

³⁶Vgl. T. 4-9, 14-18 und 24-27.

³⁷Vgl. Sz. 18, T. 1 mit Sz. 1, T. 12 und Sz. 18, T. 4 mit Sz. 1, T. 15.

Verlauf des Gesprächs wechselt die Musik zwischen Ramiros spärlicher Begleitung mit mäßig schnellen -Rhythmen und den langsamen, nachdenklich wirkenden Habanera-Erinnerungen in Concepciós Untermalung, ohne dass neue Thematik hinzukäme. Erst als beide den Laden verlassen, spielt das Orchester über Tambourinwirbeln eine leise Anspielung auf Ramiros Motivvariante der Hilfsbereitschaft. Auf der Bühne verbleiben derweil nur die beiden glücklosen Verehrer in ihren Uhrenkästen.

Für Szene 19 hat Ravel die umfangreichste Musik der ganzen Oper komponiert.³⁸ Dabei lassen die Monologe der beiden aus ihrem jeweiligen Versteck sprechenden Männer erkennen, dass es nicht sie sind, die diese besondere Ausführlichkeit benötigen. Die dient vielmehr – so die ironische Andeutung der Musik – den beiden im Schlafzimmer der Dame.

Bühnenhandlung und Musik bestehen aus drei ganz unterschiedlichen Abschnitten: Die ersten 27 Takte (*très lent*) zeigen Don Inigo in physischer wie emotionaler Bedrängnis, da er sich nicht aus dem Uhrenkasten zu befreien vermag und daher der Peinlichkeit einer Entdeckung durch den Uhrmacher ins Auge sehen muss. Ravel lässt dazu in der Szeneneinleitung das barock punktierte Motiv des Bankiers ertönen, in der ironisierend eingesetzten Klangfarbe des Sarrusophons und mit allerlei Verbiegungen und Spreizungen der melodischen Kontur: Der das Motiv initiiierende Dreischrittaufgang ist von Dur nach Moll eingetrübt und der emphatische Sprung in der zweiten Hälfte des Doppelmotivs von einer emotionalen kleinen Sext zur eher skurrilen großen Sept vergrößert.³⁹ Als Inigo dann zu singen beginnt – mit Worten, die für sein Dilemma die Liebe verantwortlich machen – verlässt ihn das Orchester nach einem fast sechsoktavigen Harfenaufschwung. Als er sich jammernd nach seinem bequemen Sessel zuhause sehnt, wandert sein Thema in die Tuba, von den Streichern mit der Begleitung eines langsamen Walzers unterlegt. In Reaktion auf seine Klage über die Enge und mangelnde Luft im Uhrenkasten erinnern die Blechbläser an sein sekundäres musikalisches Kennzeichen, die chromatisch verschobenen Sekunden. Eingeführt am Ende von Szene 7 anlässlich seiner unpassenden Aufdringlichkeit und als Kontrapunkt seines Themas aufgegriffen in Szene 9, als ihm klar wird, wie wenig erwünscht er ist, kommentieren sie die Lächerlichkeit seines Verhaltens.

³⁸Die durchschnittliche Länge der Szenen 0-18 beträgt 40 Takte / 2 Spielminuten; Sz. 19 fällt mit 109 Takten und ca. 4 Spielminuten deutlich aus dem Rahmen. Länger ist nur die Schlusszene mit ihrer Kombination aus 30-taktigem Dialog und 97-taktigen Schluss-Quintett.

³⁹Vgl. den Motivbeginn in Sz. 7 (*e-fis-gis-gis*) mit dem in Sz. 19 (*f-g-as-as*) und den Sprung in Sz. 7, T. 3-4 (*gis-e*) mit dem in Sz. 19, T. 5 (*as-g*).

Im Gegensatz zu Inigo hat Gonzalve keinerlei Schwierigkeiten, seinen Uhrenkasten zu verlassen. Auch seine ekstatische Stimmung könnte nicht stärker abweichen von Inigos Bedrängnis. Nach einem kurzen Habanera-Fragment in den Hörnern äußert auch er sich in Form eines Walzers. Allerdings markiert Ravel diesen nicht nur als *Vif*, sondern präzisiert das Tempo als das Vierfache von Inigos langsamem Walzer, so dass die beiden ungleichen Pendants beinahe dieselbe Spieldauer haben.⁴⁰ Im Zentrum von Gonzalves Gesang steht das sechsfache “Adieu”, mit dem er sich von seinem offenbar in mythischer Verzückerung erlebten hölzernen Versteck verabschiedet. Nach einem eher nachdenklichen Beginn gibt die Klarinette ihm eine melodische Linie mit spanischem Flair im Endglied vor, die er aufgreift und dramatisierend weiterführt.

L'heure espagnole, Sz. 17: Gonzalves Adieu-Arie

Sz. 19, T. 50 **Moins vif** **au Mouvt**

A-dieu, cel-lule, a-dieu, don-jon ! *Klarinette*

A-dieu, cui-rasse et mo-rion qu'au che-va-lier

fit re - vè - tir sa da-me ! A-dieu, ta-bles du vi-o-lon dont,

po-ète a - mant, je fus l'â-me. A-dieu, ca - ge pour ma chan-son.

Che-mi-née aus - si pour ma flamme ...

A - dieu !

Die Szene endet mit einer komödiantischen Verwechslung: Gonzalve will beim Anblick des zurückkehrenden Torquemada schnell in seinen Uhrenkasten zurückklettern, öffnet jedoch versehentlich den falschen – aus dem ihm Inigos Stimme mit “Hier ist schon jemand” entgegenschallt.

⁴⁰Vgl. Sz. 19, T. 14-21: *Très lent* (Viertel = 48); Sz. 19, T. 36-68: *Vif* (Viertel = 184).

Das glückliche Ende: Szene 20-21

Die abschließende Doppelszene ist der einzige Abschnitt der Oper, den Ravel abweichend von Franc-Nohains Theaterstück gliedert. Auf der Sprechbühne endet das Gespräch in Szene 20 zwischen dem heimgekehrten Torquemada und den beiden Möchtegernliebhabern in dem Augenblick, da Ramiro und Concepción aus dem oberen Stock wieder herunter in den Laden kommen. Szene 21 vereint dann erstmals alle fünf Personen, die jedoch nicht mehr miteinander interagieren, sondern nun zum Publikum gewendet eine Art Bilanz ihrer Erlebnisse ziehen.

Die Musik dagegen besteht aus drei Dialogabschnitten, die Franc-Nohains Szenengrenze überschneiden, und einem Schlussquintett, das Ravel als "Ritornello" bezeichnet:

A1 = Sz. 20, T. 1-10, A2 = 11-20:

Beginn des Dialogs mit Torquemada; Inigo im Zentrum

B1 = Sz. 20, T. 21-42, B2 = Sz. 20, T. 43-45 + Sz. 21, T. 1-19:

Gonzalve im Zentrum, dann Inigos Bitte um Befreiung

C = Sz. 21, T. 20-30:

Ende des Dialogs; Ramiro im Zentrum

"Ritornello": Coda der Oper = Sz. 21, T. 31-127: Quintett-Habanera

Zu Beginn der Szene 20, als der Uhrmacher seinen Laden betritt und die beiden peinlich überraschten Männer geschäftstüchtig zu Käufern seiner Standuhren deklariert, erklingt der zweifache 5/4-Takt aus Torquemadas ursprünglichem Motiv mit einer neuen Ergänzung.⁴¹ Das sehr unterschiedliche Selbstgefühl der Akteure drückt sich derweil in deren Gesangskonturen aus: Torquemada verwendet reine Quarten und Quinten sowie wiederkehrende Tongruppen, während Inigo und Gonzalve zunächst nur Tritoni zu kennen scheinen.

L'heure espagnole, Sz. 20: Die soliden Gesangsfiguren des Uhrmachers

Sz. 20, T. 1 **Lent**

Il n'est pour l'horloger de joie égale à celle de trouver au lo-gis nombreu-se clientè-le

Messieurs, . . . et veuillez m'excuser: vous avez attendu . . . vous me direz des nouvelles

⁴¹Vgl. T. 1-2 (Streicher): Torquemada-Motiv + 3-4 (Fagotte); T. 5-6 + 7-8 (Streicher): Sequenz eine Quart höher, neu harmonisiert; T. 9-10 (Holzbläser): Ergänzung intensiviert.

L'heure espagnole, Sz. 20: Das Unbehagen der Ertappten

Inigo: Mais comment donc, je vous en prie ! Gonzalve: Vos montres sont de purs bi-joux...

Der Bankier erholt sich als erster. Während er für sein Eindringen in den Innenraum der Standuhr sein besonderes Interesse an der Mechanik angibt – mit Worten, deren Doppelsinn kaum einem Zuhörer entgehen dürfte (“à l’intérieur j’ai voulu pénétrer”) – erklingen in den Bläsern Zitate der beiden Zweitakter aus der ‘Serenade’, die in Szene 12 zur Begleitung seiner Liebeserklärung an Concepción erklingen waren.⁴² Die Transposition des ergänzenden Zweitakters bezieht dabei, musikalisch konsequent, den überrumpelten Gonzalve ins Kaufversprechen mit ein.⁴³


Mit dem Abschluss dieses zweiten Verkaufsgeschäftes geht die Musik in einen Walzer über, melodisch geführt von einer Englischhornkantilene über einer betont prosaischen Begleitung aus Streicherpizzicati und Holzbläusersynkopen auf jedem zweiten Taktschlag. Nach einem rezi-tativischen Einschub meldet sich Inigo mit der Bitte, ihn aus seinem “ein wenig engen” Uhrenkasten zu ziehen. Zur Wiederaufnahme des Walzers mit Englischhornkantilene, Streicherpizzicati und Holzbläusersynkopen machen Torquemada und Gonzalve mehrfache vergebliche Versuche, die das Orchester mit gegenläufigen Glissandi und Arpeggios lautmalerisch unterstreicht.

Nachdem Concepción und Ramiro in den Laden zurückgekehrt sind, setzt sich der Walzer in schnellerem Tempo fort. Mit dem letzten Takt der Szene 20 treten die Hörner mit einer neuen Variante von Ramiros Motiv hinzu, beantwortet von einer Oboe mit einer lieblichen Kontur, die anzu-deuten scheint, dass der ehemals wortkarge Maultiertreiber nun in weicher Stimmung ist. An den nächsten Versuchen, Inigo aus dem Uhrenkasten zu ziehen, beteiligt sich auch Concepción. Doch obwohl die Musik die vereinte Bemühung mit gegenläufigen Glissandi in großer Lautstärke untermalt, bleibt der Erfolg auch diesmal aus und der Walzer bricht abrupt ab. Erst Ramiros starken Armen gelingt es, den korpulenten Bankier umstandslos aus dem Uhrenkasten zu befreien.

⁴²Vgl. Sz. 20, T. 11-12: Fagott + Bässe *pizz.* mit Sz. 12, T. 29-30/31-32/37-38/39-40: Fagott; vgl. auch Sz. 20, T. 14: Klarinette + Bratsche sowie T. 15: Englischhorn mit Sz. 12, T. 33-34: Fagott sowie T. 41-42: Piccolo + Klarinette.

⁴³Vgl. Sz. 20, T. 18-19: Flöte mit Sz. 12, T. 51-52: Klarinette und T. 54-55: Englischhorn.

Die drei Dialogsegmente A, B und C konterkarieren, was Liebhaber und Publikum befürchtet haben mögen: Der gehörnte Ehemann wird nicht nur nicht bloßgestellt, sondern macht zwei lukrative Geschäfte, und der tatsächliche Ehebrecher Ramiro erweist sich als Retter und Held. Ravel übersetzt diese Umkehrung in die tonale Organisation: Im Verlauf der ersten zwanzig Takte (Segment A) durchläuft der musikalische Anker erst einen kleinen, dann einen größeren Ausschnitt des absteigenden Quintenzirkels. Diese Folge wird in Segment B weitergeführt bis zum diametralen Gegenpol des Ausgangstones.⁴⁴ Nach dreierlei Quintenpendel ergibt sich vor dem vergeblichen Befreiungsversuch Inigos eine plötzliche Tritonus-Rückung im Bass (wobei Ravel die Gegensätzlichkeit mittels enharmonischer Notation drastischer aussehen lässt, als sie eigentlich ist).⁴⁵ Nach der erfolgreichen Lösung des Wohlbeleibten aus dem Gehäuse geht es in den Ankertönen weiter mit einem sanften Zweiquinten-Sprung und einer Fortsetzung der Quintenfolge, bis erneut der erste Zielton erreicht ist. In der Quintett-Habanera verlängert sich das Durchschreiten des Quintenzirkels dann noch um zwei weitere Stufen.⁴⁶

Dieses Schlussquintett, in dem die fünf Beteiligten eine Bilanz ihrer Charaktere, der entstandenen Situation und der daraus abzuleitenden Moral ziehen, besteht seinerseits aus drei Abschnitten, die jedoch durch den gemeinsamen Tanzrhythmus der Habanera verbunden sind. Im Eröffnungsabschnitt (T. 31-50) präsentieren Streicher und Harfe zunächst einen ostinaten Zweitakter, über dem die fünf Sänger sodann in wechselnden homorhythmischen Gruppierungen die Eigenheiten der Uhrmachereheleute und der beiden Liebhaber kommentieren. Piccolo und Flöten zitieren dazu in einer Terzenparallele die liebliche Oboenkantur, die im vorausgehenden Walzer die weiche Stimmung des nach seinem Aufenthalt in Concepcións Schlafzimmer veränderten Ramiro kennzeichnete. Als wollte Ravel den Maultiertreiber damit als prototypischen Spanier kenntlich machen, wird die siebenfache Kontur von vielfarbigem Schlagzeug in spanischen Rhythmen untermalt: Pauke und Trommelwirbel betonen die Taktanfänge, Beckenschlag und Tambourinwirbel die zweite Takthälfte, Kastagnetten sind mit einem durchgehenden -Rhythmus präsent, und schließlich treten Glockenspiel und Triangel hinzu. Zum Schluss vereinen sich alle außer Gonzalve, um mit einem mächtig zum *ff* crescendierenden vierstimmigen Triller Concepción als "femme coquette" zu bestätigen.

⁴⁴Vgl. Sz. 20, T. 1-8: *es-as-des*; T. 9-19: *c-f-b-es-as-des-fis*; T. 21-38: *h↔fis*, *-h-e-a*.

⁴⁵Sz. 20, T. 39-45: *fis↔h*; Sz. 21, T. 1-6: *cis↔fis*, T. 7-13: *h↔e*; // T. 14-21: *ais↔dis-gis*.

⁴⁶Vgl. Sz. 21, T. 22-30: *fis-h↔e↔a*. — T. 31-50: *d↔g*.

Im zweiten Segment des Habanera-Quintetts (T. 51-75,) reflektiert Gonzalve über seine Versuche als Poet und seine oft wenig eleganten Reime, was die anderen vier teils wiederholend bestätigen, teils mit einem in querständigen Septakkorden fallenden, absurd klingenden Seufzer hörbar bedauern.⁴⁷ Ramiro betont das Ambiente der Geschichte – “Avec un peu d’Espagne autour” – mit einer ‘spanisch’ verzierten Melodiegeste, die von Gonzalve imitiert und von den anderen zu einem rhythmisch teils diminuierten Engführungskanon verdichtet wird. Beim letzten Einsatz, der mit einer Fermate dramatisch verlängert ist, kommt Don Inigo so aus der Puste, dass seine Luft für den tief liegenden Schlusston nicht reicht. Den steuert – zur Heiterkeit des Publikums – das Sarrusophon bei.⁴⁸

Das dritte und letzte Segment des Schlussquintetts (T. 75-127) beginnt mit einer erneuten Habanera-Einleitung. Eine zweifache Variante von Ramiros Motiv, die mit Fermate und Schluss-Portamento hörbar macht, wie entspannt er sich inzwischen fühlt, wird von Concepción mit einer Bemerkung beantwortet, die ihre Entscheidung für diesen Mann als Liebhaber literarisch zu rechtfertigen sucht: Ihre Aussage “C’est la morale de Boccace. Entre tous les amants, seul amant efficace” bezieht sich nicht nur direkt auf das *Decamerone*, die Mitte des 14. Jahrhunderts während einer Pestquarantäne entstandene Novellensammlung des italienischen Schriftstellers Giovanni Boccaccio (1313-1375), sondern implizit darüber hinaus auf den großen französischen Fabeldichter Jean de La Fontaine. Dessen Gedicht “Le Muletier” spielt explizit auf Boccaccio an und stellt damit die Verbindung zwischen Liebesabenteuern und einem Maultiertreiber her. Dies wiederum schlägt den Bogen zum Duett von Concepción und Ramiro mit der Montaigne-Paraphrase “Il arrive un moment dans les déduits d’amour – Ah! – où le muletier a son tour”.⁴⁹

Für den ersten der nun zahlreich interpolierten “Ah!”-Rufe gesellt sich noch einmal Gonzalve zu Concepción und singt mit ihr eine sextenselige Verzierungskette, die an seine früheren Zickzackkaskaden anknüpft.

⁴⁷ Gonzalve verwendet hier, ganz der bemühte aber ungeschickte Poet, gleich zweimal den “rührenden Reim”, indem auch der Konsonant vor der Reimsilbe identisch ist: vgl. “qui se servent pour leurs discours” mit “des vers tantôt longs, tantôt courts” und “au rythme qui se casse” mit “à la rime cocasse”.

⁴⁸ In der Partitur heißt es an dieser Stelle “Le contrebasse termine”. Ravel hat sich offenbar später für das klanglich effektivere Sarrusophon entschieden, ohne den Wortlaut zu ändern.

⁴⁹ Concepción, in den Worten Franc-Nohains: “Dies ist die Moral von Boccaccio. Unter allen Liebhabern [zählt] einzig der effektive Liebhaber. Es kommt in Liebesangelegenheiten ein Augenblick, wo der Maultiertreiber an der Reihe ist”.

L'heure espagnole, Sz. 21: Ein letzter Versuch poetisch überhöhter Liebelei

Sz. 21, T. 89 **Pressez** **Retenez**

Concepción: Ah ! Ah !

Gonzalve: Ah ! Ah !

Die Oper endet mit einer Wiederholung der “Moral von der Geschichte” im Gesangsquintett, unterbrochen von exzentrischen Harfenglissandi und zunehmend längeren, mit Trillern und Staccati gespickten und dadurch immer absurder klingenden mehrstimmigen Vokalisieren auf “Ah!”. Sechs Takte vor dem fulminanten Schluss stellt Ravel auch noch den Bezug zwischen Concepción und Bizets Carmen her, indem er im Diskantpart des letzten Quintettsegmentes den Schluss von deren berühmter Habanera-Arie “L’amour est un oiseau rebelle” leicht variiert zitiert.

L'heure espagnole, Sz. 21: Concepción als Schwester der Carmen

Sz. 21, T. 119

Concepción
+ Gonzalve: Le mu-le-tier a son__ tour !

Torquemada: Le mu-le-tier a son__ tour !

Ramiro:
Inigo: Le mu-le-tier a son__ tour !

Akt I, Nr. 5, T. 58

Carmen: Si je t'ai-me, prends garde à__ toi !

Ravel gelingt mit dieser musikalischen Farce eine brillante Parodie sowohl des Flamencostiles als auch der extravaganten Operntraditionen des späten 19. Jahrhunderts mit ihren gesungenen Sechzehntelkaskaden, Trillern und Staccati. Seine Instrumentation mit ‘spanischem’ Schlagzeug, exzentrischen Harfenglissandi und dem knarzigen Sarrusophon verbindet Publikumswirksamkeit mit subtiler Ironie.