

MAURICE RAVEL

L'Heure espagnole

Bolero

 harmonia
mundi



les
siècles
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

 **FONDATION**
D'ENTREPRISE
C'est Vous l'Avenir

L'Heure espagnole M. 52

1	Introduction		2'23
2	Scène I	<i>Señor Torquemada, horloger de Tolède ?</i> (Ramiro, Torquemada)	1'56
3	Scène II	<i>Totor !</i> (Concepción, Torquemada, Ramiro)	1'55
4	Scène III	<i>Il reste, voilà bien ma chance !</i> (Concepción, Ramiro)	2'30
5	Scène IV	<i>Il était temps, voici Gonzalve !</i> (Concepción, Gonzalve)	3'08
6	Scène V	<i>C'est fait, l'horloge est à sa place</i> (Ramiro, Concepción, Gonzalve)	1'40
7	Scène VI	<i>Maintenant pas de temps à perdre !</i> (Concepción, Gonzalve)	1'47
8	Scène VII	<i>Salut à la belle horlogère !</i> (Iñigo, Concepción)	2'07
9	Scène VIII	<i>Voilà !... Et maintenant à l'autre !</i> (Ramiro, Concepción, Iñigo)	1'30
10	Scène IX	<i>Évidemment, elle me congédie</i> (Iñigo)	2'21
11	Scène X	<i>Voilà ce que j'appelle une femme charmante</i> (Ramiro)	2'17
12	Scène XI	<i>Monsieur, ah ! Monsieur !</i> (Concepción, Ramiro)	0'31
13	Scène XII	<i>Enfin, il part !</i> (Iñigo, Concepción)	3'04
14	Scène XIII	<i>Voilà l'objet !</i> (Ramiro, Concepción, Iñigo)	1'06
15	Scène XIV	<i>Ah ! Vous, n'est-ce pas, presto !</i> (Concepción, Gonzalve)	1'28
16	Scène XV	<i>En dépit de cette inhumaine</i> (Gonzalve)	1'32
17	Scène XVI	<i>Voilà ce que j'appelle une femme charmante !</i> (Ramiro, Concepción)	2'47
18	Scène XVII	<i>Oh ! La pitoyable aventure !</i> (Concepción, Gonzalve)	2'38
19	Scène XVIII	<i>Voilà !... Et maintenant, Señora, je suis prêt</i> (Ramiro, Concepción)	1'27
20	Scène XIX	<i>Mon œil anxieux interroge</i> (Iñigo, Gonzalve)	2'39
21		<i>Adieu, cellule, adieu, donjon</i> (Gonzalve)	1'26
22	Scène XX	<i>Il n'est, pour l'horloger, de joie égale</i> (Torquemada, Iñigo, Gonzalve)	2'11
23	Scène XXI	<i>Pardieu, déménageur, vous venez à propos !</i> (Iñigo, Torquemada, Ramiro, Concepción, Gonzalve)	1'21
24		<i>Un financier...</i> (Gonzalve, Iñigo, Concepción, Torquemada)	3'26
25	Bolero M. 81		15'16

Isabelle Druet *Concepción, femme de Torquemada* (mezzo-soprano)

Julien Behr *Gonzalve, bachelier* (ténor)

Loïc Félix *Torquemada, horloger* (ténor)

Thomas Dolié *Ramiro, muletier* (baryton)

Jean Teitgen *Don Iñigo Gomez, banquier* (basse)

Mathieu Pordoy *Chef de chant*

Les Siècles (instruments français de 1900, cordes en boyaux)

- Violons I** François-Marie Drieux
Amaryllis Billet, Pierre-Yves Denis, Chloé Jullian, Jérôme Mathieu, Simon Milone, Jan Orawiec, Emmanuel Ory, Sandrine Naudy, Charles Quentin de Gromard, Laetitia Ringeval, Aymeric de Villoutreys
- Violons II** Martial Gauthier
David Bahon, Caroline Florenville, Julie Friez, Matthieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry, Jin-hi Paik, Rachel Rowntree, Ingrid Schang
- Altos** Carole Roth
Hélène Barre, Catherine Demonchy, Hélène Desaint, Marie Kuchinski, Laurent Muller, Jeanne-Marie Raffner, Céline Tison
- Violoncelles** Robin Michael
Guillaume Francois, Nicolas Fritot, Jennifer Hardy, Lucile Perrin, Emilie Wallyn
- Contrebasses** Antoine Sobczak
Cécile Grondard, Marion Mallevaës, Lilas Réglat, Léa Yeche
- Flûtes** Marion Ralincourt, *flûte Louis Lot n° 7782 (1892)*
Anne-Cécile Cuniot, *flûte Bonneville argent n° 2430*
Giulia Barbini, *flûte Bonneville (1919) & piccolo Haynes (1905)*
- Hautbois** Hélène Mourot, *hautbois Buffet Crampon n° 465 (1894)*
Rémi Sauzedde, *hautbois Cabart n° U120 (c.1910) & hautbois d'amour Cabart n° UU67 (c. 1930)***
Stéphane Morvan, *cor anglais Lorée (1890)*
- Clarinettes** Christian Laborie, *clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905), clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)* & clarinette en mi bémol Buffet Crampon (1895)***
François Lemoine, *clarinettes en la et si bémol Barbet et Granier-Marseille n° 292 (c. 1880)*
Jérôme Schmitt, *clarinette basse en si bémol descendant au mi bémol Buffet Crampon (c. 1880)*
- Bassons** Michaël Rolland, *basson Buffet Crampon (1907)*
Thomas Quiquenet, *basson Buffet Crampon (1909)*
Jessica Rouault, *sarrusophone en ut Couesnon Monopole n° 34635* (1905)*
contrebasson Buffet-Crampon (1920)
- Saxophones** Christine Rall, *saxophone soprano Buescher True Tone n° 139233 (1923)***
Eliott Riley, *saxophone ténor Buescher Aristocrat n° 271838 (1936)***
- Cors** Rémi Gormand, *cor simple à piston ascendant Selmer n° 244 (1930)*
Cédric Muller, *cor ascendant/descendant Couesnon (1919)*
Yannick Maillet, *cor ascendant à trois pistons Raoux Millereau (1890)*
Philippe Bord, *cor à pistons Couesnon Monopole (c. 1900)*
- Trompettes** Fabien Norbert, *trompette en ut Selmer Grand Prix (1930)* & trompette en ré Courtois (c. 1925)***
Emmanuel Alemany, *trompette Selmer Grand prix (1930)*
Pierre Marmeisse, *trompette Selmer Grand Prix (1930)***
Rodolph Puechbroussous, *trompette en ut Selmer Grand-Prix (1930)***

- Trombones** Fabien Cyprien, *trombone Antoine Courtois (1900)*
Damien Prado, *trombone Antoine Courtois (1872)*
Jonathan Leroi, *trombone basse Courtois (1900)*
- Tuba** Sylvain Mino, *tuba en ut 6 pistons Couesnon Monopole (c. 1913)*
- Timbales** Sylvain Bertrand* & Adrian Salloum**, *timbales Dresdner Apparatebau "Spence & Metz" ø 77, 72 & 65cm**
- Percussions** Sylvain Bertrand, *tambour Leedy & Ludwig ø 37 cm***
Guillaume Le Picard, *castagnettes Frank Epstein, cloches tubulaires*, clochettes de bell-tree*, tam-tam chinois Wu-Han ø 81cm*, grelots*, crécelle* & ressort d'horloge**
Matthieu Chardon, *cymbales frappées K. Zildjian and C° ø 38 & 45cm* & tambour P. Deslaurier ø 36 cm***
Adrian Salloum, *tambour Leedy & Ludwig ø 37 cm**
Florie Fazio, *grosse-caisse Seimalone, glockenspiel Deagan Special n° 31 et fouet*, cymbale K. Zildjian and C° ø 38 cm***
Tom Goemare, *xylophone 4 octaves Premier*, triangle Thein n° 48364* tam-tam chinois Wu-Han ø 81 cm***
Thierry Lecacheux, *célésta Mustel n° 5286 3634, tambours de basque Ludwig n° 37*, Black Swamp* & triangle***
- Harpes** Laure Beretti, *harpe Erard style Louis XVI en citronnier (1922)*
Odile Abrell, *harpe Erard style Empire en citronnier (1914)**

* sur *L'Heure espagnole* uniquement

** sur le *Bolero* uniquement

Administration :

Delphine Tissot, *directrice de production*

Vincent Pépin, *directeur technique*

Enrique Thérain, *délégué général*

Raphaël Danis, *partothécaire*

Augustin Javel, *chargé de production et assistant de François-Xavier Roth*

Anne Rouchouse, *administratrice de production*

Cyprien Tollet, *responsable de la communication*

Rémi Tripodi, *responsable des actions pédagogiques et sociales*

Technique :

Julien Chevalley, *régisseur*

Laetitia Lecanu, *régisseuse*

Mathieu Hébert, *régisseur*

Rythmes et humeurs “avec un peu d’Espagne autour”

La genèse de *L’Heure espagnole* ressemble à un roman-feuilleton. La partition pour piano et chant fut composée en toute hâte d’avril à octobre 1907, l’orchestration terminée en mars 1909. Albert Carré, directeur de l’Opéra-Comique, tergiversa pendant quatre ans avant de se décider à faire représenter l’œuvre. Il trouvait le sujet incongru, “scabreux”, trop osé pour le public prude de la Salle Favart, et souhaitait éviter au compositeur de rater ses débuts au théâtre. “[...] si je jouais *L’Heure espagnole* j’entraînerais M. Ravel à un échec qui ferait le plus grand tort à son avenir...” écrit-il à Madame Louise Cruppi, qui lui aurait répondu :

“Vous la jouerez pour la musique, pas pour la République.”¹ Épouse de Jean Cruppi, ministre du gouvernement de l’époque, elle ne cessera d’intervenir en faveur du compositeur qui pourra enfin, le 19 mai 1911, assister à la création de son ouvrage à l’Opéra-Comique. Très âprement discuté, systématiquement combattu par une bonne partie de la critique, le petit acte de Franc-Nohain que Ravel a choisi pour faire ses débuts au théâtre ne fait pas l’unanimité. “Une partie des spectateurs n’a vu, dans l’aventure de la chaude horlogère se consolant avec un déménageur de la frigidité des deux galants qu’elle s’était fait coltiner jusqu’à son lit, qu’un minuscule vaudeville ‘pornographique’ [sic !] tandis que d’autres auditeurs, plus indulgents, ont bien voulu reconnaître que ce lever de rideau conçu dans une forme qui pince sans rire et, trop souvent hélas, sans faire rire, dut avoir, au moment de son adolescence, un léger parfum d’humour, vite évaporé, une sorte de ‘gaieté du diable’ promptement enfuie [...] Maurice Ravel a-t-il été bien inspiré en adoptant, pour son premier voyage lyrique, un tel compagnon de route ? [...] On éprouve quelque gêne, en effet, à voir débiter tant de dons musicaux rares et précieux, une ingéniosité artistique inégalable et une science unique, dans une aventure sans portée [...] nous sommes quelques-uns à nourrir pour lui de plus hautes ambitions et ce n’est pas du tout sur son génie que nous comptons pour ressusciter la vieille gaieté française. Il a mieux à faire qu’à disperser ainsi son effort.”²

N’attachons pas trop d’importance à ces propos qui visent une histoire, certes licencieuse (pour l’époque), mais sans grave conséquence, tant elle est invraisemblable. La trame ? Elle se déroule à Tolède, au XVIII^e siècle, chez l’horloger Torquemada où les horloges vont “tout de travers”. On y voit un mari trompé, deux amants, l’un jeune poète éthéré qui perd son temps à débiter des fadaïses, l’autre financier ventru, infatué de sa personne et de son titre, ainsi qu’un brave muletier, “dont la séduction est d’autant plus opérante qu’il est sans arrière-pensées”.

“Concepción est tout bonnement une petite femme légère comme il y en a des bottes, qui a l’habitude de tromper son époux au moins une fois par semaine pendant que celui-ci vaque au dehors à sa profession d’horloger. Les deux amants sont diversement ridicules et également impuissants, si bien que, venu là par hasard et après avoir démontré ses ‘biceps’ en transportant avec désinvolture des horloges renfermant cachés les falots soupirants, le vigoureux muletier profite du dépit et de l’énervement de la belle.”³

Une morale à la Boccace sera l’occasion pour Ravel de composer un quintette final, où seront ridiculisés et caricaturés de joyeuse façon tous les poncifs de l’opéra italien :

“Entre tous les amants, seul amant efficace,
Il arrive un moment, dans les déduits d’amour,
Où le muletier a son tour.”

Le sujet est assez plat, on en conviendra, mais au point de vue purement musical, la partition de *L’Heure espagnole* est extrêmement savoureuse ; on peut la considérer comme un petit chef-d’œuvre d’invention, d’originalité et d’esprit. L’illustration musicale s’incarne autant dans l’instrumentation que dans le traitement de la voix. Le choix des types de voix nous rapproche de l’opéra bouffe : soprano (ou mezzo-soprano) pour Concepción et basse-bouffe pour le banquier Don Iñigo Gomez, ténor “lyrique avec affectation” pour le bachelier Gonzalve, ténor pour Torquemada et baryton-Martin pour Ramiro. Le ténor désigne un ténor léger, généralement comique, et fait référence au chanteur/comédien Antoine Trial (1737-1795), à la voix fluette et à l’émission nasale, très apprécié dans les rôles de nîgards ou de paysans des ouvrages légers de ses contemporains. Le baryton-Martin se situe entre le baryton et le ténor, en référence au chanteur Jean-Blaise Martin (1768-1837) ; de tessiture exceptionnellement étendue (deux octaves et demie, plus une octave en *falseto*), c’est la voix à laquelle on associe le rôle de Pelléas. D’ailleurs, Jean Périer, le créateur de Ramiro, a chanté Pelléas à la première.

1 Lettre du 17 janvier 1908 d’Albert Carré à Louise Cruppi, dans : *Maurice Ravel, L’intégrale, Correspondance (1895-1937)*, écrits et entretiens, Edition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Le Passeur Éditeur, 2018, p. 175.

2 Émile Vuillemoz, *Revue musicale S.I.M.*, 15 juin 1911.

3 Jean Marnold, *Mercur de France*, 16 juin 1911.

Hormis le grand air dramatique de Concepción (“Oh ! La pitoyable aventure !”) et les sérénades de Gonzalve sur des vers baroques, *L’Heure espagnole* est construite dans le style *quasi-parlando* du récitatif bouffe italien. L’auteur a précisé ses intentions en indiquant que les chanteurs doivent “dire plutôt que chanter leur partition”. La ligne vocale est calquée sur les intonations naturelles de la voix parlée. Tous les moyens les plus expressifs et les plus appropriés à la situation sont mis en œuvre : vocalises, sons glissés et ports de voix, respirations notées avec un soin jaloux. Mais la frontière entre parlé et chanté ne tient parfois qu’à un fil, car les notes sont bien là. Ainsi “Ravel n’anticipe nullement le *Sprechgesang* schönbergien, inauguré par *Pierrot lunaire* un an après la création de *L’Heure espagnole*. Tout est dans le ‘quasi’ : il faut chanter sans en avoir l’air.”⁴

Toutefois, c’est dans l’orchestre que réside la *vis comica* de Ravel. “Je me suis, en somme, attaché à une transposition de l’œuvre littéraire en confiant à la musique un rôle humoristique et pittoresque. Cette tentative est assez nouvelle, je crois. Je ne connais à cet égard qu’un essai, celui de Moussorgski, dans *Le Mariage de Gogol*.”⁵ La musique épouse les contours mélodiques des mots, reproduit les intonations verbales. Une technique que Ravel eut l’occasion de tester dans les *Histoires naturelles* et qui convient parfaitement au style de conversation de *L’Heure espagnole*. Il y a dans l’instrumentation de la blague, une fantaisie où s’amorcellent des trouvailles qui témoignent d’une invraisemblable virtuosité dans le maniement des timbres. Dès les premières mesures, un petit charivari d’horloges, pendules, coucous, crée une atmosphère comique. Volontiers descriptive – des objets, des personnages, des sentiments – la musique fourmille de “cocasseries instrumentales”. “J’ai voulu que des accords, par exemple, semblent drôles comme des calembours dans le style. J’ai ‘entendu drôle’, si je peux dire.”⁶ Pas une porte ne se ferme, pas une horloge n’est placée, déplacée, replacée, sans qu’une note, un rythme, un accord, n’en prétende imiter le mouvement et le bruit. L’orchestre donne à entendre le chargement de l’horloge, le lancer et le rebondi lorsque Ramiro la fait passer d’une épaupe à l’autre ou les efforts déployés pour en sortir Iñigo. En d’autres termes, l’image se visualise à l’écoute. En outre, de nombreux rythmes de danse espagnole cadencent les phrases musicales et nous rappellent que la jeunesse de Ravel a été bercée par des *habaneras* qu’il n’a jamais oubliées. On comprend dès lors qu’il ait été tenté par l’envie de nous présenter “une Espagne rigolote, une Espagne vue du haut de Montmartre.”

Jacques Rouché aura la bonne idée de faire entrer *L’Heure espagnole* à l’Opéra Garnier le 5 décembre 1921 (malgré les réticences du compositeur, qui craignait les proportions de la salle) et de ressusciter en même temps un Ravel mal-aimé à l’Opéra-Comique. Concepción s’y appellera Fanny Heldy, le public faisant d’elle la vedette du spectacle.

On ne saurait imaginer de plus grand contraste que celui qui oppose le *Bolero* à *L’Heure espagnole*. “Quoiqu’on ait pu prétendre le contraire, nous dit Ravel, l’écriture orchestrale est simple et directe tout du long, sans la moindre tentative de virtuosité.”⁷ C’est une œuvre qui part du *pp* pour atteindre petit à petit le *ff* sans qu’on y prenne garde. Une œuvre qui explore toutes les ressources de l’“immobilité répétitive”. Les deux thèmes exposés au début, le premier (l’antécédent) par la flûte et la clarinette, le second (le conséquent) par le basson et la petite clarinette en *mi* bémol, semblent mis en place par un éclairagiste qui va les répéter immuablement en mariant les timbres de tout l’orchestre pour leur donner une amplification sonore portée à son paroxysme jusqu’à l’exaspération. C’est en quelque sorte “l’histoire d’une obsession auditive” (Jean-Yves Tadié). Tout ce qu’il y a d’action dans le *Bolero* est dans l’instrumentation. On peut la comparer avec une peinture pop moderne. Chez Andy Warhol, la duplication du même motif procède de l’image (*Twenty-Five Colored Marilyns*) ; chez Ravel, elle procède du son.

Créé le 22 novembre 1928 sur la scène de l’Opéra Garnier par la compagnie des Ballets Ida Rubinstein, le *Bolero* a été donné pour la première fois en concert à New York, le 14 novembre 1929, sous la direction d’Arturo Toscanini. Il est du reste celui qui, en tournée à Paris avec son orchestre de New York, a provoqué la colère de Ravel pour avoir expédié la partition en un peu moins de quatorze minutes. “Je dois dire que le *Bolero* est rarement dirigé comme je pense qu’il devrait l’être” déclarait le compositeur dans un entretien accordé au journal *De Telegraaf*. “Mengelberg accélère et ralentit excessivement. Toscanini le dirige deux fois plus vite qu’il ne faut et élargit le mouvement à la fin, ce qui n’est indiqué nulle part. Non : le *Bolero* doit être exécuté à un tempo unique du début à la fin, dans le style plaintif et monotone des mélodies arabo-espagnoles.”⁸ Joaquín Nin a fait remarquer à Ravel que le tempo de son *Bolero* était deux fois plus lent que celui du “bolero” espagnol. Ce qui n’avait “aucune espèce d’importance” pour le compositeur, qui affirmait haut et fort qu’il n’avait pas cherché à donner à ce morceau le caractère typique de cette danse espagnole et qu’il ne fallait y voir “aucune intention pittoresque”. “Aussi bien le thème que le rythme qui l’accompagne, s’ils ont

4 Didier van Moere, *L’Avant-Scène Opéra* n° 299, juillet-août 2017, p. 44.

5 Charles Tenroc, *Comoedia*, 11 mai 1911, dans : *L’intégrale*, p. 1458.

6 René Bizet, *L’Intransigeant*, 17 mai 1911, dans : *Maurice Ravel, Lettres, écrits, entretiens* présentés et annotés par Arbie Orenstein, Flammarion, 1989, p. 339.

7 Conformément à l’édition originale, nous privilégions ici la graphie non accentuée.

8 Michel-Dimitri Calvocoressi, “M. Ravel parle de son œuvre, le ‘Bolero’ expliqué”, *The Daily Telegraph*, 11 juillet 1931, dans : *Ravel*, Flammarion, p. 365.

9 *De Telegraaf*, 31 mars 1931, dans : *Ravel*, Flammarion, p. 362.

certes l'un et l'autre le caractère espagnol, sont de mon invention. J'ai toujours eu une prédilection pour les choses espagnoles."¹⁰ Obéissant à son instinct, il corrigera l'indication métronomique, comme l'atteste une carte postale du 22 août 1931 adressée à Lucien Garban : noire = 66 au lieu du 76 prévu initialement dans le manuscrit (1928) et du 72 qui figure dans la première édition de la partition (1929). Piero Coppola, qui a réalisé le premier enregistrement de l'œuvre en présence du compositeur, raconte comment Ravel a brusquement interrompu la séance pour s'exclamer : "N'allez pas si vite !" Ce qui montre la grande importance qu'il attachait au tempo.

Ravel a eu bien du mal à faire agréer son *Bolero*. La boutade confiée plus tard à Honegger le faisait se moquer de lui-même : "Mon chef-d'œuvre ? Le *Bolero*, voyons ! Malheureusement il est vide de musique." Le *Bolero* figure aujourd'hui au hit-parade des programmes de concert dans le monde entier. Satisfaction quasi-posthume pour un compositeur qui n'avait osé en espérer autant.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD

Entretien avec François-Xavier Roth, *direction musicale*

Voici le cinquième disque que vous consacrez à Ravel avec Les Siècles. Pourquoi ce choix de *L'Heure espagnole* et du *Bolero* ?

Il est toujours très délicat d'apparier le *Bolero*, que ce soit au concert ou au disque. C'est une œuvre tellement à part... Même si l'on y trouve de très réelles allusions à l'Espagne, son intérêt se situe évidemment à un tout autre niveau ; en fait, c'est bel et bien ce côté "hors norme" qui, à mon sens, rapproche le plus ces deux œuvres. Ravel prend une forme et la travaille jusqu'à lui donner une sorte de démesure exorbitante. *L'Heure espagnole* apparaît ainsi comme une réflexion pleine d'humour sur le genre opéra bouffe, alors que le *Bolero* interroge la musique même !

Y a-t-il selon vous un lien entre l'enfance basque de Ravel et ce goût pour la musique ibérique ? Comme une sorte de "madeleine de Proust" ?

Oui, assurément ! Et cela se retrouve dans toutes ses œuvres, pas uniquement dans celles dont le titre nous conduit très ostensiblement vers la péninsule ibérique (comme la *Rapsodie espagnole* ou encore l'*Alborada del gracioso* extraite des *Miroirs*). Si Ravel montre un vrai bonheur à convoquer ses souvenirs d'enfance, ce qui le réjouit davantage, c'est de pouvoir s'en servir pour créer des choses tout à fait nouvelles ! C'est comme si cette Espagne était pour lui le moyen de réinventer l'orchestre, avec des horizons inattendus. Que l'on songe seulement à l'utilisation qu'il fait des percussions, ou des alliages instrumentaux – entre les bois et les cuivres par exemple, ou dans sa manière de traiter les *pizzicati*, les *glissandi*... Tout est bon pour glorifier une sonorité ibérique que je dirais "fantasmée", avec des gestes de flamenco, une évocation de guitare...

Si l'on regarde plus particulièrement L'Heure espagnole, d'après vous, qu'est-ce qui a pu séduire Ravel dans ce court texte de Franc-Nohain ? L'humour caustique du sujet ? Le tableau drolatique des personnages masculins ? La possibilité de s'amuser en musique avec les tic-tac de toutes ces horloges ?

Ce n'est qu'une intuition toute personnelle, mais je pense qu'après le choc qu'a représenté *Pelléas et Mélisande* en 1902, Ravel cherche à ouvrir une voie nouvelle dans l'art lyrique. Sa réponse va donc se situer à l'opposé de *Pelléas*, dont *L'Heure espagnole* prend l'exact contrepied. Debussy et à Maeterlinck travaillaient dans le mystère, dans la grâce, dans l'impalpable... Ravel atteint ici une tout autre modernité ne serait-ce que par sa manière de convoquer la langue française, en rompant avec une tradition de bienséances syntaxiques et phonétiques désuètes. Ravel et Franc-Nohain s'amuse à rapprocher l'expression d'un français plus populaire, que je qualifierais de français "du quotidien", avec certaines élisions typiques du langage parlé – et que l'opéra, même comique, évitait jusqu'alors à tout prix. Ravel s'amuse en outre avec un sujet qui tient du vaudeville, ce qui implique une part de trivialité. Formellement aussi, il détricote l'opéra bouffe en reprenant à son compte ces successions de petites scènes très vives, mais en les unifiant de manière extrêmement subtile dans une grande arche où tout a sa place, où tout a sa raison d'être – rien d'étonnant, connaissant l'obsession de Ravel pour la forme ! Toujours à l'inverse de Debussy, il joue sur la durée même de l'œuvre : *L'Heure espagnole* n'atteint pas même une heure ! C'est court, et c'est là aussi, à mon sens, une provocation volontaire de la part de Ravel – tant à l'égard des programmeurs comme du public. Autre provocation encore : l'orchestre pléthorique qu'il requiert pour cette courte pochade : jamais un compositeur n'avait exigé des moyens aussi luxueux pour un ouvrage lyrique aussi court et "léger".

Pourriez-vous nous parler de l'écriture vocale de cet opéra ? Ravel n'y concède pas beaucoup d'"airs" au sens habituel du mot...

Là encore, Ravel tord le cou aux usages de son époque : il demande une sorte de parlé-chanté très précis, et totalement nouveau pour la scène lyrique française. Dans la fosse, l'écriture orchestrale présente un niveau de raffinement stupéfiant, permettant une caractérisation des personnages extrêmement fine : l'orchestre nous fait découvrir un Torquemada précis, calculateur, opportuniste, il nous fait sentir le grand cœur du muletier Ramiro, cachant sa timidité et sa sensibilité sous ses gros bras, ou encore la vanité du poète Gonzalve... L'air de Concepción relève à cet égard du coup de génie : on sent vraiment monter à l'orchestre l'exaspération de notre héroïne. Ravel s'amuse des conventions du genre avec une virtuosité remarquable – en témoigne l'incroyable quintette vocal final : comme Wagner dans *Les Maîtres chanteurs*, il adresse un clin d'œil aux formes passées qu'il aime et admire. Avec cette "heure", Ravel opère une sorte de marqueterie musicale reposant certes sur de nombreux airs, mais des airs en miniature, comme autant de cellules mélodiques qui reviennent çà et là, à des moments dramaturgiques très significatifs, et qui fonctionnent finalement un peu comme des *leitmotifs*. Une sorte de génial compromis entre le leitmotiv et l'air...

¹⁰ José André, "Maurice Ravel y su *Bolero*", *La Nación. Revista semanal*, 16 mars 1930 (traduit de l'espagnol par Manuel Cornejo), dans : *L'intégrale*, p. 1540.

Vous nous parlez de l'obsession que Ravel a de la forme : le Bolero en est le plus parfait exemple. Comment cette œuvre est-elle construite ?

Avec le *Bolero*, Ravel pousse en effet son obsession de la forme musicale à un degré tellement extrême que, malgré l'apparente contradiction dans les termes, on peut ici parler d'œuvre musicale "sans musique". Cela relève du concept, une installation, comme on le dirait d'une œuvre d'art plastique. D'une certaine manière, on peut penser que Ravel se moque ici gentiment de lui-même : il est l'un des plus grands virtuoses de l'écriture musicale, rien n'est jamais laissé au hasard chez lui, mais son plus grand souci, c'est de toujours cacher l'art par l'art même. Il ne faut pas que l'auditeur puisse se dire que telle ou telle page est parfaitement écrite. Elle l'est, c'est une évidence, mais ce n'est pas ce que l'on doit se dire en l'entendant ! Il faut que cela reste de la musique, de l'émotion. Avec ce *Bolero*, au contraire, Ravel s'amuse de son propre perfectionnisme formel et pousse la perversion jusqu'à faire durer plus d'un quart d'heure une œuvre où, en tout et pour tout, vous ne trouvez que deux mélodies (l'une majeure, l'autre mineure) et un seul rythme ! On vous apprend que pour écrire de la musique, il faut de la variété dans les thèmes ; ici, il n'y en a que deux. On vous dit aussi qu'il faut de la dissymétrie ; il n'y en a ici aucune. *La Valse*, une petite dizaine d'années plus tôt, travaillait déjà sur cette mise en abyme d'un rythme et du souvenir d'une civilisation qu'il portait en lui. Mais elle restait bien plus narrative. On comprend que les premiers auditeurs du *Bolero* aient été un rien décontenancés... Cela peut provoquer une sorte de transe, pour l'auditeur comme pour les interprètes – et c'est d'ailleurs, à ma connaissance, la première œuvre de musique classique qui propose une telle transe. Mais c'est aussi une réflexion sur la société de ces années 1920, une société de plus en plus industrialisée, matérielle, mécanique – et douloureusement blessée par la Première Guerre mondiale. Le coup de génie de Ravel – entre autres – est d'avoir été le premier à proposer ce genre de choses en musique. Il fera des émules, comme John Cage avec son *4'33* lui aussi très conceptuel, et contenant peut-être moins de musique encore... Et cela se retrouvera dans tous les arts, pas uniquement en musique – prenez l'exemple de Pierre Soulages et de son utilisation du noir... Le terme de déconstruction est aujourd'hui à la mode, mais ne serait-ce pas Ravel qui, avec son *Bolero*, l'a mise en œuvre le premier ?

Comme pour les volumes précédents, jouer cette musique sur instruments d'époque change radicalement notre écoute...

Avec la formidable collection que nous avons désormais acquise aux Siècles, nous avons pu retrouver non seulement les instruments que Ravel avait dans l'oreille quand il a composé ces deux œuvres, mais aussi et surtout les instruments précis pour lesquels il a composé. Pour ne vous donner que quelques exemples précis et facilement reconnaissables à l'écoute, dans *L'Heure espagnole*, les orchestres modernes remplacent presque toujours le sarrusophone par un contrebasson, alors même que le premier est très explicitement demandé par le compositeur. Certes, en purs termes de tessiture, c'est la même chose ; mais pour ce qui est du timbre, des sonorités, cela n'a rien à voir ! Pour le *Bolero*, juste un exemple : le tambour. On le confie aujourd'hui à la caisse claire. Mais Ravel voulait un tambour ! Là encore, c'est tout le caractère de l'œuvre qui s'en trouve modifié... Je pourrais également vous parler des saxophones, des petits trombones – qui font parfois plus songer à des trompettes qu'aux trombones d'aujourd'hui –, les harpes Érard, les cordes en boyaux qui permettent de tout autres sonorités et effets stylistiques (sur les *glissandos* par exemple)... Ravel savait parfaitement ce qu'il désirait entendre.

Pour cet enregistrement, vous avez utilisé la nouvelle édition critique du Bolero. Pourriez-vous nous donner quelques exemples de passages où la partition change de ce que nous avons l'habitude d'entendre ?

Il existe plusieurs éditions successives de cette œuvre. La première était malheureusement truffée de coquilles, que les suivantes n'ont pas toutes corrigées. On retrouve donc avec cette nouvelle édition critique les harmonies voulues par le compositeur, mais aussi les instruments qu'il souhaitait : par exemple, le tambour à la place de la caisse claire, comme je vous le disais plus haut. D'ailleurs, ce n'est pas pour un, mais pour deux tambours qu'il a écrit ces lignes. Certes, au disque, il sera difficile à l'auditeur de faire la différence, mais sur scène, c'est une véritable dramaturgie qui se met en place entre les deux musiciens. Et pour ne vous citer qu'un instrument extrêmement caractéristique, cette édition critique nous rend les castagnettes, vers la fin du morceau – instrument que Ravel avait supprimé dans les éditions ultérieures. Pour un ouvrage que l'on croit connaître par cœur, ce sera donc à bien des égards, je l'espère, une redécouverte.

Propos recueillis par JEAN-JACQUES GROLEAU

Rhythms and moods 'avec un peu d'Espagne autour'

The genesis of *L'Heure espagnole* was as full of twists as a soap opera. The vocal score was composed at top speed between April and October 1907, and the orchestration was completed in March 1909. Albert Carré, director of the Opéra-Comique, prevaricated for four years before resolving to stage the work. He found the subject incongruous, 'scabrous', too daring for the prudish public of the Salle Favart, and wanted to ensure the composer did not botch his operatic debut. 'If I were to put on *L'Heure espagnole*, I would lead M. Ravel into a failure which would do the greatest harm to his future', he wrote to Madame Louise Cruppi,¹ who is said to have replied: 'You will put it on for the music, not for the Republic.' His correspondent was the wife of Jean Cruppi, then a government minister, and she intervened indefatigably on behalf of the composer, who was finally able to attend the premiere of his work at the Opéra-Comique on 19 May 1911. The little one-acter by Franc-Nohain that Ravel had chosen for his first incursion into the operatic milieu did not enjoy unanimous approval; indeed, it was the subject of fierce controversy and was systematically opposed by a substantial section of the press:

Some spectators saw in the adventure of the hotblooded clockmaker's wife consoling herself with a removal man for the frigidity of the two gallants she has had lugged right up into her bed, no more than a minuscule 'pornographic' [*sic!*] vaudeville, while other, more indulgent listeners were willing to acknowledge that this curtain-raiser, conceived in a form of deadpan wit that, alas, too often does not make one laugh, must have had, at the time of its adolescence, a slight flavour of humour that quickly evaporated, a sort of 'devilish merriment' that promptly fled. . . . Was it a good idea for Maurice Ravel to adopt such a travelling companion for his first operatic journey? . . . For one feels a certain discomfort at seeing so many rare and precious musical gifts, such matchless artistic ingenuity and unique skill, expended on an adventure of no significance. . . . some of us harbour loftier ambitions for him, and we are not at all counting on his genius to resurrect old-fashioned French bawdiness. He has better things to do than to disperse his efforts in this way.²

Let us not attach too much importance to these remarks levelled at a story which is admittedly licentious (for the time), but of no serious consequence, so implausible is it. The plot? It takes place in eighteenth-century Toledo, on the premises of the clockmaker Torquemada, where the clocks go 'completely haywire'. We see a deceived husband, two lovers (one an airy-fairy young poet who wastes his time spouting nonsense, the other a paunchy financier, full of himself and his social position) and a doughty but rather dim muleteer, 'whose seductiveness is all the more effective because he has no ulterior motives'.³

Concepción is simply the kind of flighty little woman of whom there are shedloads, who is in the habit of deceiving her husband at least once a week while he is away performing his professional duties as a clockmaker. The two lovers are ridiculous in different ways and equally impotent, so that, having come there by chance and after having shown off his 'biceps' by nonchalantly transporting clocks in which the wishy-washy suitors are concealed, the vigorous muleteer reaps the benefits of the lovely lady's disappointment and annoyance.³

A moral *alla* Boccaccio offers Ravel the opportunity to compose a final quintet in which all the clichés of Italian opera are blithely ridiculed and caricatured:

Entre tous les amants, seul amant efficace,
Il arrive un moment, dans les déduits d'amour,
Où le muletier a son tour.

True, the subject is rather commonplace, but from a purely musical point of view, the score of *L'Heure espagnole* is extremely flavoursome; it may be considered a small masterpiece of invention, originality and wit. The musical illustration is embodied as much in the instrumentation as in the treatment of the voices. The choice of voice types resembles that of French *opéra bouffe*: soprano (or mezzo) for Concepción and *basse-bouffe* for the banker Don Inigo Gomez, 'affected lyric tenor' for the student Gonzalve, *trial* for Torquemada and *baryton-Martin* for Ramiro. The term

'trial' means a light tenor, usually in comic parts, and alludes to the thin timbre and nasal voice production of the singer and actor Antoine Trial (1737-95), who was much admired in roles of simpletons or peasants in the light comedies of his contemporaries. The *baryton-Martin* voice is situated between the baritone and the tenor, and is named after the singer Jean-Blaise Martin (1768-1837); it possesses an exceptionally wide range (two and a half octaves, plus an octave in falsetto) and is the voice with which the role of Pelléas is associated. Indeed, Jean Périer, the creator of Ramiro, also sang Pelléas at the premiere of Debussy's opera.

Apart from Concepción's big dramatic number ('Oh! La pitoyable aventure!') and Gonzalve's serenades in baroque verse, *L'Heure espagnole* is constructed in the *quasi-parlando* style of Italian buffo recitative. The composer made his intentions clear by indicating that the singers should 'speak rather than sing their score'. The vocal line is modelled on the natural intonations of the spoken voice. All the most expressive resources appropriate to the situation are used: coloratura, glissandos and portamentos, rests marked with meticulous care. But the border between spoken and sung is sometimes no more than a thread, because the notes are of course well and truly present. Hence 'Ravel in no way anticipates the Schoenbergian *Sprechgesang* initiated by Pierrot lunaire a year after the premiere of *L'Heure espagnole*. Everything is in the "quasi": one must sing without seeming to do so.'⁴

Nevertheless, it is in the orchestra that Ravel's *vis comica* lies. 'I have, in short, endeavoured to transpose the literary work by giving the music a humorous and picturesque role. This attempt is quite new, I think. I know of only one experiment of this kind, by Mussorgsky with Gogol's *The Marriage*'.⁵ The music follows the melodic contours of the words, reproducing the verbal intonations. This is a technique that Ravel had had occasion to try out in the *Histoires naturelles* and which is perfectly suited to the conversational style of *L'Heure espagnole*. The instrumentation of the joke displays an array of imaginative strokes of genius testifying to an inconceivable virtuosity in the handling of timbres. In the very first bars, a little racket of ticking, chiming and cuckoo clocks creates a comic atmosphere. Deliberately descriptive (of objects, characters, feelings), the music is full of 'instrumental drolleries'. 'I wanted the chords, for example, to sound funny, like puns in literary style. I "heard funny", if I may say so.'⁶ Not a door closes, not a clock is placed, moved, replaced, without a note, a rhythm, a chord, purporting to imitate the movement and the noise it makes. The orchestra lets us hear Ramiro loading up the clock, the tossing and the rebound as he moves it from one shoulder to the other, or the efforts the characters make to extricate Inigo from it. In other words, the image is visualised as we listen. In addition, numerous Spanish dance rhythms punctuate the musical phrases and remind us that, in his youth, Ravel was 'cradled by habaneras' which he never forgot. It is therefore understandable that he was tempted by the desire to present us with 'a humorous Spain, a Spain seen from the heights of Montmartre'.

Jacques Rouché had the felicitous notion of introducing *L'Heure espagnole* into the repertory of the Opéra Garnier on 5 December 1921 (despite the composer's misgivings about the size of the house), thereby resurrecting a piece that had not found favour at the Opéra-Comique. Concepción was Fanny Heldy, and the audience acclaimed her as the star of the show.

No greater contrast could be imagined than that between *Bolero*⁷ and *L'Heure espagnole*. '[W]hatever may have been claimed to the contrary,' Ravel tells us, 'the orchestral writing is simple and straightforward throughout, without the slightest attempt at virtuosity.'⁸ This is a work that starts *pianissimo* and gradually reaches *fortissimo* without our being aware of it. A work that explores all the resources of 'repetitive immobility'. The two themes presented at the beginning, the first (the antecedent) by the flute and the clarinet, the second (the consequent) by the bassoon and the E flat clarinet, seem to have been put in place by a lighting designer who then proceeds to repeat them immutably, combining the timbres of the whole orchestra to give them a sonic amplification taken to the point of exacerbation. It is in a sense 'the story of an auditory obsession' (Jean-Yves Tadié). All the action in *Bolero* is in the scoring. It can be compared with modern pop art. With Andy Warhol, the duplication of the same motif derives from the image (*The Twenty-Five Colored Marilyns*); with Ravel, it derives from the sound.

Created on 22 November 1928 on the stage of the Opéra Garnier by the Ida Rubinstein Ballets, *Bolero* was first performed in concert in New York on 14 November 1929, conducted by Arturo Toscanini. It was Toscanini who, while on tour in Paris with his New York orchestra, angered Ravel by rushing through the score in just under fourteen minutes. 'I must say that *Bolero* is rarely performed the way I think it should be', said the composer in an interview with *De Telegraaf*. 'Mengelberg speeds up and slows down excessively. Toscanini conducts it twice as fast as it should go, and broadens out at the end, which is not indicated anywhere. No: *Bolero* must be performed at one tempo, from beginning

4 Didier van Moere, *L'Heure espagnole (L'Avant-Scène Opéra, Paris, no.299, July-August 2017)*, p.44.

5 Charles Tenroc, *Comœdia*, 11 May 1911, in Cornejo, op. cit., p.1458.

6 René Bizet, *L'Intransigeant*, 17 May 1911, in Arbie Orenstein (ed.), *Maurice Ravel, Lettres, écrits, entretiens* (Paris: Flammarion, 1989), p.339.

7 Throughout this booklet, we follow the first edition which spells the word without the acute accent which is standard in French.

8 M. D. Calvocressi, 'M. Ravel discusses his own work. The *Bolero* explained', *The Daily Telegraph* (London), 11 July 1931, in Arbie Orenstein (ed.), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (New York: Columbia University Press, 1990), p.477.

to end, in the whining and monotonous style of Spanish-Arabian melodies.⁹ Joaquín Nin pointed out to Ravel that the tempo of his *Bolero* was half the speed of the Spanish bolero. This was 'of no importance' to the composer, who stated loud and clear that he had not tried to give the piece the typical character of this Spanish dance and that 'no picturesque intention' should be seen in it. 'Both the theme and the accompanying rhythm, though they certainly have a Spanish character, are my own invention. I have always had a predilection for Spanish things.'¹⁰ Following his instincts, he corrected the metronome mark, as is attested by a postcard of 22 August 1931 addressed to Lucien Garban: crotchet = 66 instead of the 76 initially marked in the manuscript (1928) and the 72 that appeared in the first edition of the score (1929). Piero Coppola, who made the first recording of the work in the presence of the composer, related how Ravel abruptly interrupted the session to exclaim: 'Don't go so fast!' This shows the great importance he attached to tempo. Ravel had considerable difficulty in gaining critical acceptance for his *Bolero*. The joke he later told Honegger gave him a chance to laugh at himself: 'My masterpiece? *Bolero*, of course! Unfortunately, it has no music in it.' Today *Bolero* is on the hit parade of concert programmes all over the world. Which might be seen as a quasi-posthumous satisfaction for a composer who had not dared hope for so much.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD
Translation: Charles Johnston

Interview with François-Xavier Roth, conductor

This is your fifth Ravel disc with Les Siècles. Why did you choose L'Heure espagnole and Bolero?

It's always very tricky finding something to pair with *Bolero*, whether in concert or on record. It's such a unique work . . . Even if there are very concrete allusions to Spain, its interest obviously lies on an entirely different plane; in fact, I think it's this 'out of the ordinary' aspect that is the most striking common denominator of these two works. Ravel takes a form and works on it until it takes on an outrageous, excessive dimension. So *L'Heure espagnole* appears as a witty reflection on the comic opera genre, whereas *Bolero* interrogates music itself!

Do you think there is a link between Ravel's Basque childhood and his fondness for Spanish music? Like a sort of 'Proustian madeleine'?

Yes, definitely! And it's something you can find in all his works, not only the ones whose title manifestly takes us to Spain (such as the *Rapsodie espagnole* or *Alborada del gracioso* from *Miroirs*). While Ravel is clearly pleased to conjure up his childhood memories, what delights him even more is being able to use them to create something completely new! It's as if Spain gave him the means to reinvent the orchestra, to lead it to unexpected horizons. Just think of the use he makes of percussion, or the instrumental combinations – between woodwind and brass, for example; or the way he treats pizzicatos and glissandos. He seizes any pretext to glorify what I would call a 'fantasised' Iberian sound, with gestures borrowed from flamenco, an evocation of the guitar . . .

To turn more specifically to L'Heure espagnole, what do you think attracted Ravel to this short piece by Franc-Nohain? The caustic humour of the subject? The droll portrayal of the male characters? The potential for musical fun with all those ticking clocks?

This is just a personal intuition, but I think that after the impact made by *Pelléas et Mélisande* in 1902, Ravel was looking for a completely different way of blazing a new trail in opera. His response was therefore to produce the diametrical opposite of *Pelléas* in *L'Heure espagnole*. Debussy and Maeterlinck moved in the sphere of the mysterious, the graceful, the impalpable . . . Ravel achieves a quite different kind of modernity here, if only in the way he uses the French language, breaking with a tradition of obsolete syntactic and phonetic decorum. Ravel and Franc-Nohain amuse themselves by bringing the style of the dialogue closer to a more colloquial French, what I would call 'everyday' French, with certain elisions typical of the spoken language – and which opera, even comic opera, had previously avoided at all costs. Ravel is also having fun with a subject characteristic of vaudeville, which implies an element of crudeness. Formally, too, he unravels comic opera by taking over its succession of short, very lively scenes, but unifying them with great subtlety in an overriding arch where everything has its place, its *raison d'être* – which is hardly surprising, knowing Ravel's obsession with form! Again unlike Debussy, he plays on the very duration of the work: *L'Heure espagnole* doesn't even last an hour! That's really short, and in my opinion this too was a deliberate provocation on Ravel's part – both to opera houses programming the work and to audiences. Another provocative gesture is the plethora of orchestral forces he requires for this brief pochade: never before had a composer demanded such luxurious resources for such a short and 'light' opera.

Could you say something about the vocal writing in the opera? Ravel doesn't give us many 'arias' in the usual sense of the word . . .

Here again, Ravel challenges the usages of his time: he asks for a very precise 'speech-song' mode of performance, which was completely new on the French operatic stage; The orchestral writing displays an astonishing level of refinement, permitting an extremely keen characterisation of the protagonists: the orchestra lets us hear how precise, calculating and opportunistic Torquemada is; it allows us to sense the warm-hearted nature of the muleteer Ramiro, who conceals his shyness and sensitivity under his brawn, and the vanity of the poet Gonzalve; and so on. In this respect, Concepción's solo number is a masterstroke: we can really feel our heroine's mounting exasperation in the orchestra. Ravel pokes fun at the conventions of the genre with remarkable skill, as witness the incredible vocal quintet at the end: like Wagner in *Die Meistersinger*, he nods to the forms of the past that he loves and admires while showing that he has totally mastered them. In this opera, Ravel creates a kind of musical marquetry, admittedly founded on a large number of 'arias', but *miniature* arias, like melodic cells that recur now and then at significant dramatic moments, and ultimately function rather like leitmotifs. An inspired compromise between the leitmotif and the aria . . .

⁹ 'Een Onderhoud med [An interview with] Maurice Ravel', *De Telegraaf* (Amsterdam), 31 March 1931, English translation in Orenstein, *A Ravel Reader*, op. cit., p.474.

¹⁰ José André, 'Maurice Ravel y su Bolero', *La Nación. Revista seminal* (Buenos Aires), 16 March 1930. [Since the original Spanish is inaccessible, the version here is translated from the French of Cornejo, op. cit. (Translator's note)]

You've mentioned Ravel's obsession with form: Bolero is the most perfect example of this. How is the work constructed?

In *Bolero*, Ravel pushes his obsession with musical form to such an extreme that, despite the apparent contradiction in terms, we can speak here of a musical work 'without music'. It is a concept, an installation, as one would say of a work of visual art. In a sense, one might think that Ravel is gently mocking himself here: he is one of the greatest virtuosos of musical technique – he never leaves anything to chance – but his primary concern is always to achieve the art that conceals art. The listener must not be able to tell that this or that page is perfectly written. It is, obviously; but that's not what you should think when you hear it! It must remain music, emotion. With *Bolero*, on the contrary, Ravel is amused by his own formal perfectionism and is perverse enough to stretch out over more than a quarter of an hour a work in which, all in all, you'll find only two melodies (one in the major, the other in the minor) and a single rhythm! We are taught that to write music you need variety in the themes; here there are only two. We are also told that you need asymmetry; here there is none. Slightly less than a decade earlier, *La Valse* had already explored this *mise en abyme* of a rhythm and the memory of a civilisation which that rhythm brought with it. But that was still much more of a narrative work. It's understandable that the first listeners to *Bolero* were a bit disconcerted . . . It can provoke a trancelike experience, for both listener and performers – and indeed, as far as I'm aware, it's the first work of classical music that does so. But, at the same time, it's also a reflection on the society of the 1920s, which was increasingly industrialised, materialistic, mechanical – and had been painfully wounded by the First World War. Ravel's stroke of genius – among many others – was to be the first to present this kind of proposition in music. He was to be emulated by other composers, such as John Cage with his *4'33*, which is also highly conceptual and, no doubt, contains even less music . . . And this tendency appeared in all the arts, not only in music – take the example of Pierre Soulages and his use of black. The term 'deconstruction' is fashionable today, but wasn't it Ravel who was the first to put it into practice with his *Bolero*?

As with the previous volumes, the fact that you perform this music on period instruments radically alters our listening experience.

With the formidable collection that we have now acquired at Les Siècles, we have been able to locate not only the instruments that Ravel had in his mind's ear when he composed these two works, but also and above all the precise instruments *for which* he composed. I'll give you just a few specific examples that are easily identifiable when you listen to the recording. In *L'Heure espagnole* modern orchestras almost always replace the sarrusophone with a contrabassoon, even though the former is explicitly requested by the composer. Of course, merely in terms of compass, it comes to the same thing; but in terms of timbre, of sonorities, the two have nothing in common! Again, for *Bolero*, I'll limit myself to a single example: the drum solo. Nowadays, it is played on the side drum [*caisse claire*]. But Ravel wanted a tabor [*tambour*]! There again, the whole character of the work is modified. I could also tell you about the saxophones, the small-bore trombones (which sometimes sound more like trumpets than today's trombones), the Érard harps, the gut strings which permit completely different sonorities and stylistic effects (on the glissandos for example) . . . Ravel knew perfectly well what he wanted to hear.

For this recording, you used the new critical edition of Bolero. Could you give us some examples of passages where the score is different from what we are used to hearing?

There have been several successive editions of this work. The first one was unfortunately full of misprints, not all of which were corrected in subsequent editions. This new critical edition therefore contains the harmonies intended by the composer, but also the instruments he wanted: for example, the tabor instead of the side drum, as I mentioned earlier. Actually, he wrote that part not for one, but for *two* tabors. On a recording, admittedly, it will be difficult for the listener to tell the difference, but in concert you get a genuine dramaturgy between the two musicians. And to mention just one extremely characteristic instrument, this critical edition restores the castanets towards the end of the piece – an instrument that Ravel removed in later editions. For a work that everyone thinks they know by heart, this will be in many ways a rediscovery, I hope.

Interviewer: JEAN-JACQUES GROLEAU
Translation: Charles Johnston

Rhythmus und Atmosphäre „mit ein wenig Spanien drumherum“

Die Entstehungsgeschichte von *L'Heure espagnole* gleicht einem Feuilleton-Roman. In der Zeit von April bis Oktober 1907 wurde der Klavierauszug in großer Eile geschrieben, die Instrumentierung war im März 1909 vollendet. Albert Carré, der damalige Direktor der Opéra-Comique, zauderte vier Jahre lang, bevor er sich entschloss, das Werk aufführen zu lassen. Er fand das Thema unpassend, gewagt und für das prüde Publikum der Salle Favart zu anzüglich, zudem wollte er verhindern, dass der Komponist gleich mit seinem ersten Bühnenwerk scheiterte. „Wenn ich *L'Heure espagnole* spiele, beschere ich Herrn Ravel einen Misserfolg, der seiner Zukunft den größten Schaden zufügen wird,“ schrieb er an Louise Cruppi, die ihm geantwortet haben soll: „Sie werden das für die Musik spielen, nicht für die Republik.“¹ Cruppi war die Gattin eines Ministers der damaligen Regierung und setzte sich unermüdet für den Komponisten ein, der die Uraufführung seines Werks schließlich am 19. Mai 1911 an der Opéra-Comique erleben konnte. Über den kleinen Einakter von Franc-Nohain, den Ravel für sein Debüt im Musiktheater gewählt hatte, wurde heftig gestritten, der Großteil der Kritik lehnte ihn kategorisch ab, und er fand ganz allgemein keine Zustimmung.

„In dem Abenteuer der heißen Uhrmacherin, die sich wegen der Frigidität ihrer beiden Liebhaber, die sie sich bis zu ihrem Bett hat schleppen lassen, mit einem Möbelpacker tröstet, sah ein Teil des Publikums bloß ein winziges, ‚pornografisches‘ (sic!) Vaudeville; andere waren wohlwollender und erkannten, dass dieses Stück, dessen Gestalt zwickelt, ohne zu lachen und – leider allzu oft – ohne zum Lachen zu bringen, im Moment seiner Jugendzeit wohl einen leichten Duft von Humor hatte, der sich rasch verflüchtigte, eine Art ‚höllische Heiterkeit‘, die sich umgehend verzog [...]. Hatte Maurice Ravel den richtigen Instinkt, als er für seinen ersten Ausflug in die Oper einen solchen Reisegefährten wählte? [...] Es wird einem in der Tat ein wenig unbehaglich, wenn man sieht, wie so viele seltene, wertvolle musikalische Gaben, ein unvergleichlicher künstlerischer Einfallsreichtum und eine einmalige Fertigkeit in ein bedeutungsloses Abenteuer investiert werden. [...] Einige von uns stellen höchste Ansprüche an ihn, und wir zählen nicht darauf, dass ausgerechnet sein Talent den guten alten französischen Frohsinn wieder aufleben lassen könnte. Er hat Besseres zu tun, als sich in seinem Bemühen so zu verzetteln.“²

Wir sollten diesen Äußerungen nicht zu viel Bedeutung beimessen. Sie betrifft eine (damals) anstößige Geschichte, die aber in ihrer Unglaubwürdigkeit auch harmlos daherkommt. Worum geht es? Die Handlung spielt im 18. Jahrhundert in Toledo, im Laden des Uhrmachers Torquemada, wo die Uhren alle falsch gehen. Man sieht einen betrogenen Ehemann, zwei Liebhaber – der eine ein junger, vergeistigter Dichter, der seine Zeit mit dem Herunterleiern von Platteien vergeudet, der andere ein dickbäuchiger Bankier, der sich viel auf seine Person und seinen Titel einbildet – und einen gutmütigen Maultiertreiber, „dessen Reiz umso wirkungsvoller ist, als er keine Hintergedanken hat“.

„Concepción ist ganz einfach eine schlichte, leichtfertige Frau, wie es sie wie Sand am Meer gibt und die es gewohnt ist, ihren Ehemann mindestens einmal die Woche zu betrügen, während er außer Haus seinem Beruf als Uhrmacher nachgeht. Die beiden Liebhaber sind auf jeweils eigene Art lächerlich und auf gleiche Art unfähig, so dass der kräftige Maultiertreiber, nachdem er zufällig dahergekommen ist und beim locker bewältigten Transport der Standuhren, in denen die seufzenden Halunken versteckt sind, seine Bizepse gezeigt hat, aus dem Verdruss der entnervten Schönen seinen Vorteil zieht.“³

Eine an Boccaccio angelehnte Moral nahm Ravel zum Anlass für ein finales Quintett, in dem auf muntere Art alle Klischees der italienischen Oper lächerlich gemacht und karikiert werden:

„Von allen Liebhabern ist einer erfolgreich,
Es kommt der Moment beim Zeitvertreib der Liebe,
Wo der Maultiertreiber an der Reihe ist.“

Dass diese Handlung recht flach ist, muss man zugeben, doch unter dem rein musikalischen Aspekt zeigt sich *L'Heure espagnole* einfach köstlich, und sie darf als einfallsreiches, originelles und geistreiches kleines Meisterwerk gelten. Die musikalische Charakteristik zeigt sich sowohl in der Instrumentierung als auch im Umgang mit den Singstimmen. Mit der Zuordnung der Stimmfächer rückt das Werk in die Nähe der Buffo-Oper: Concepción ist Sopran (oder Mezzosopran), der Bankier Don Inigo Gomez Bassbuffo, der Bakkalaureus Gonzalve ist lyrischer Tenor „avec affectation“, Torquemada ist Tenorbuffo („trial“) und Ramiro hoher Bariton („baryton-Martin“). Die Bezeichnung „trial“ steht für einen leichten,

meist komischen Tenor und geht auf den Sängerschauspieler Antoine Trial (1737-1795) zurück. Es handelt sich um Darsteller mit einer zarten, nieselnden Stimme, mit denen in den leichten Stücken seiner Zeitgenossen gerne die Partien der Tölpel oder Bauern besetzt wurden. Der nach dem Sänger Jean-Blaise Martin (1768-1837) genannte „baryton-Martin“ ist ein Stimmfach zwischen Bariton und Tenor. Es hat einen außergewöhnlichen Umfang (zweieinhalb Oktaven plus eine Oktave im Falsett) und wird mit der Partie des Pelléas in Verbindung gebracht: Jean Périer, der Ramiro der Uraufführung von *L'Heure espagnole*, sang als erster auch die Titelpartie von *Pelléas et Mélisande*.

Abgesehen von der großen, dramatischen Arie von Concepción („Oh! La pitoyable aventure!“) und von Gonzalves Serenaden mit barocken Versen, überwiegt in *L'Heure espagnole* der quasi-*parlando*-Stil des italienischen Buffo-Rezitativs. Der Komponist brachte seine Absicht klar zum Ausdruck, wenn er vorschrieb, dass die Sänger ihren Part „eher sprechen als singen“ sollen. Die vokale Linie folgt dem natürlichen Tonfall der Sprechstimme. Je nach Situation werden die passendsten und ausdrucksvollsten Mittel eingesetzt: Vokalisieren, Glissandos und Portamentos; dabei werden die Atempausen sorgsam angegeben. Doch verschwimmt die Grenze zwischen Gesprochenem und Gesungenem zuweilen auch, denn es gibt ja geschriebene Noten. „Ravel nimmt keineswegs den Sprechgesang von Schönberg vorweg, der in *Pierrot Lunaire* erstmals angewandt wurde, ein Jahr nach der Uraufführung von *L'Heure espagnole*. Es ist alles im Ungefähren: Man muss singen, ohne dass es danach aussieht.“⁴

Die *vis comica* von Ravel zeigt sich indessen im Orchesterpart. „Es ging mir bei der Umsetzung des literarischen Werks letztlich darum, der Musik eine humoristische, bildhafte Rolle zu verpassen. Ich glaube, das ist ein recht neuartiger Versuch. Diesbezüglich kenne ich nur einen Ansatz, nämlich den von Mussorgsky in dessen *Heirat* nach Gogol.“⁵ Die Musik eignet sich die melodischen Umriss der Worte an und gibt die Textakzente wieder. Ravel konnte diese Technik in seinen *Histoires naturelles* ausprobieren, und sie passt perfekt zu dem Konversationston von *L'Heure espagnole*. In der Instrumentierung findet sich viel Witz, und Ravels Einfallsreichtum entspringt eine Menge origineller Geistesblitze, die von einem unglaublich virtuoseren Umgang mit Klängen zeugen. Schon in den ersten Takten schafft das geräuschvolle Durcheinander der verschiedenen Uhren und der Kuckucksrufe eine komische Atmosphäre. Die Musik ist oft tonmalerisch, indem sie Objekte, Personen und Gefühle beschreibt, und wimmelt von „instrumentalen Scherzen“. „Ich wollte, dass beispielsweise die Akkorde witzig klingen im Stil von Wortspielen. Ich habe mir Komik angeeignet, wenn ich das so sagen darf.“⁶ Keine Türe wird geschlossen, keine Uhr platziert, verrückt und wieder zurückgestellt, ohne dass eine Note, ein Rhythmus, ein Akkord vorgibt, die Bewegung und das Geräusch zu imitieren. Das Orchester lässt die Last der Standuhr hören, das Heben und Fallenlassen, wenn Ramiro sie von einer Schulter auf die andere setzt, oder auch die Kraftanstrengung, wenn es gilt, Inigo aus ihr rauszuholen. Mit anderen Worten: Das Bild wird beim Hören sichtbar. Zudem prägten zahlreiche spanische Tanzrhythmen die musikalischen Phrasen und erinnern daran, dass Ravels Jugend von Habaneras erfüllt war, die er nie vergessen hat. Man versteht, dass es ihn reizte, „ein ulkiges Spanien, ein Spanien vom Montmartre aus gesehen“ zu präsentieren.

Auf eine gute Idee von Jacques Rouché hin wurde *L'Heure espagnole* am 5. Dezember 1921 in der Opéra Garnier aufgeführt, und dies trotz der Vorbehalte des Komponisten, der befürchtete, der Saal sei für das Werk zu groß; damit rehabilitierte Rouché auch den bei der Opéra-Comique unbeliebten Ravel. Diesmal verkörperte Fanny Heldy die Concepción, und sie wurde zum Star der Aufführung.

Man kann sich keinen größeren Gegensatz vorstellen als den zwischen *L'Heure espagnole* und dem *Bolero*⁷. Ravel sagte zu Letzterem: „Auch wenn man das Gegenteil behaupten konnte, der Orchestersatz ist durchgehend einfach und klar, und es gibt nicht ansatzweise den Versuch, Virtuosität herzustellen.“⁸ Es ist ein Werk, das *pp* beginnt und allmählich ein *ff* erreicht, ohne dass man dies bemerkt; und es ist ein Werk, das sämtliche Mittel der „repetitiven Reglosigkeit“ ausschöpft. Die beiden am Anfang exponierten Themen – das erste (der Dux) in Flöte und Klarinette, das zweite (der Comes) in Fagott und kleiner Klarinette in Es – scheinen wie von einem Beleuchter etabliert, der sie unaufhörlich wiederholen wird, wobei er die Orchesterklänge beimischt und sie immer mehr erweitert bis zum wie eine Verzweigung anmutenden Höhepunkt. Es handelt sich hier gewissermaßen um „die Geschichte einer auditiven Obsession“ (Jean-Yves Tadié). Das ganze Geschehen des *Bolero* äußert sich allein in der Instrumentation. Man kann sie mit einem Gemälde im Stil der modernen Pop Art vergleichen: Bei Andy Warhol entsteht die Vervielfachung desselben Motivs im Bild (wie z.B. in *The Twenty-Five Colored Marylins*), bei Ravel im Klang.

Der *Bolero* wurde am 22. November 1928 auf der Bühne der Opéra Garnier von der Kompanie der Ballets Ida Rubinstein zur Uraufführung gebracht und am 14. November 1929 in New York unter der Leitung von Arturo Toscanini erstmals

4 Didier van Moere, Avant-Scène Opéra Nr. 299, Juli/August 2017, S. 44

5 Charles Tenroc, Comoedia, 11. Mai 1911, in: Cornejo, a.a.O., S. 1458

6 René Bizet, *L'intransigeant*, 17. Mai 1911, in: Arbie Orenstein (Hg.), *Maurice Ravel, lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, 1989, S. 339

7 Bei der Schreibweise richten wir uns im Booklet nach der ersten Ausgabe und setzen (anders als in Frankreich üblich) keinen *accent aigu*.

8 Michel-Dimitri Calvocoressi, *M. Ravel parle de son œuvre, Le „Bolero“ expliqué*, The Daily Telegraph, 11. Juli 1931, in: *Ravel, Flammarion*, S. 365

1 Brief vom 17. Januar 1908 von Albert Carré an Louise Cruppi in: Manuel Cornejo (Hg.), *Maurice Ravel, L'intégrale, Correspondance (1895-1937), Écrits et entretiens*, Le Passeur Éditeur, Paris 2018, S. 175

2 Emile Vuillermoz, *Revue musicale S.I.M.*, 15. Juni 1911

3 Jean Marmold, *Mercure de France*, 16. Juni 1911

konzertant gespielt. Dieser zog anlässlich eines Gastspiels mit seinem New Yorker Orchester in Paris den Zorn von Ravel auf sich, weil er das Stück in knapp vierzehn Minuten „abfertigte“. „Ich muss sagen, dass der *Bolero* selten so dirigiert wird, wie das meiner Ansicht nach geschehen sollte“, sagte der Komponist in einem Interview mit der Zeitung *De Telegraaf*. „Mengelberg beschleunigt und verlangsamt übermäßig. Toscanini dirigiert ihn doppelt so schnell, wie es richtig wäre, und führt am Schluss eine Ausdehnung herbei, zu der es nirgends eine Angabe gibt. Nein: der *Bolero* muss von Anfang bis Ende in einem einheitlichen Tempo gespielt werden, in dem klagenden, monotonen Stil der arabisch-spanischen Lieder.“⁹ Joaquín Nin wies Ravel darauf hin, dass das Tempo seines *Bolero* doppelt so langsam sei wie das des spanischen „bolero“. Doch das war für den Komponisten „in keiner Weise von Bedeutung“. Er sagte lautstark, dass es ihm nicht darum gegangen sei, diesem Stück den typischen Charakter dieses spanischen Tanzes zu verleihen, und dass man darin „keine Absicht von Bildhaftigkeit“ sehen solle. „Das Thema und der Rhythmus, der es begleitet, haben zwar beide eine spanische Note, aber sie sind meine Erfindung. Ich hatte immer eine Vorliebe für spanische Dinge.“¹⁰ Einem Instinkt gehorchend, korrigierte Ravel später die metronomische Angabe, wie aus einer Postkarte vom 22. August 1931 an Lucien Garban hervorgeht: Viertelnote = 66 statt 76, wie ursprünglich im Manuskript von 1928 notiert, und statt 72, wie in der ersten Ausgabe der Partitur (1929) zu lesen ist. Piero Coppola, der in Anwesenheit des Komponisten die erste Einspielung des Werks machte, erzählte, dass Ravel die Aufnahmesitzung plötzlich unterbrach, um auszurufen: „Spielen Sie nicht so rasch!“ Das zeigt, welch große Bedeutung er dem Tempo beimaß.

Dass das Werk nicht günstig aufgenommen wurde, bereitete Ravel Probleme. Indem er über sich selbst spottete, gestand er später Honegger scherzhaft: „Mein bestes Werk? Der *Bolero*, ach, kommen Sie! Leider ist er bar jeder Musik.“ Der *Bolero* gehört heute weltweit zu den Hits der Konzertprogramme. Eine quasi-posthume Befriedigung für einen Komponisten, der das nicht zu hoffen gewagt hatte.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Ein Gespräch mit dem Dirigenten François-Xavier Roth

Sie haben mit Les Siècles zum fünften Mal eine Ravel-Aufnahme gemacht. Weshalb fiel die Wahl diesmal auf L'Heure espagnole und den Bolero?

Es ist immer schwierig, den *Bolero* mit einem anderen Stück zu kombinieren, ob im Konzert oder für eine Aufnahme. Er ist einfach etwas Besonderes... Abgesehen von den ganz konkreten Bezügen zu Spanien, liegt sein Reiz auch noch anderswo: Was diese beiden Werke meiner Ansicht nach vor allem verbindet, ist die Tatsache, dass sie sich außerhalb der Norm befinden. Ravel wählt eine Form und arbeitet daran, bis sie eine ungeheure Maßlosigkeit erreicht hat. *L'Heure espagnole* mutet wie eine humoristische Betrachtung der Gattung der Opéra bouffe an, während der *Bolero* die Musik selbst hinterfragt!

Glauben Sie, dass es eine Verbindung zwischen Ravels Kindheit im Baskenland und seiner Freude an der iberischen Musik gibt? Vergleichbar mit dem „Proust'schen Madeleine“?

Aber ganz bestimmt! Sie findet sich in allen seinen Werken, nicht nur in jenen, deren Titel uns ganz offensichtlich auf die iberische Halbinsel führen (wie die *Rhapsodie espagnole* oder das Stück *Alborada del gracioso* aus den *Miroirs*). Es beglückt Ravel, seine Kindheitserinnerungen wachzurufen, aber es bereitet ihm noch mehr Freude, sich ihrer zu bedienen, um etwas ganz Neues zu schaffen! Es ist so, als ob dieses Spanien für ihn ein Mittel wäre, um das Orchester neu zu erfinden und ihm selbst ungeahnte Möglichkeiten zu eröffnen. Man denke nur an die Art, wie er das Schlagzeug einsetzt, oder wie er Verbindungen zwischen Instrumenten herstellt – z.B. zwischen Holz- und Blechbläsern –, oder wie er mit *pizzicati* und *glissandi* umgeht... Alles ist gut, wenn es dazu dient, eine iberische Klangwelt, die ich als „erträumt“ bezeichnen würde, zu verherrlichen, mit Flamenco-Gebärden, Gitarrenanklängen...

Schauen wir speziell auf L'Heure espagnole: Was hat Ravel Ihrer Meinung nach an diesem kurzen Text von Franc-Nohain gereizt? Der Stoff mit seinem bissigen Humor? Die tollreste Darstellung der männlichen Figuren? Die Möglichkeit, sich mit dem Ticken all dieser Uhren musikalisch zu vergnügen?

Es ist nur meine persönliche Intuition, aber ich glaube, Ravel suchte nach der Wucht von *Pelléas et Mélisande* 1902 nach einem völlig anders gearteten Mittel, um im Opernbereich neue Wege zu erschließen. Seine Antwort darauf musste also einen Gegensatz zu *Pelléas* bilden, und *L'Heure espagnole* ist tatsächlich genau das Gegenteil davon. Debussy und Maeterlinck arbeiteten in rätselhaften, anmutigen, ungreifbaren Sphären... Ravel dagegen erlangt hier eine ganz andere Modernität, und sei es auch nur durch seine Art, mit der französischen Sprache umzugehen, indem er mit der Tradition einer überholten syntaktischen und phonetischen Anständigkeit bricht. Ravel und Franc-Nohain machen sich einen Spaß daraus, ein eher volkstümliches Französisch anzuwenden, das ich „Alltagsfranzösisch“ nennen würde, und es mit gewissen, für die gesprochene Sprache typischen, Auslassungen von unbetonten Vokalen zu versehen – was die Oper, auch die komische, bis dahin strikt vermieden hatte. Außerdem vergnügt sich Ravel mit einem Stoff, der aus einem Vaudeville stammen könnte, was derbe Elemente impliziert. Auch formal macht er seine eigene Sache, indem er die Opéra bouffe zerlegt und die kurzen, lebhaften Szenen aneinanderreihet, wobei er sie auf höchst subtile Weise in einem großen Bogen vereint, wo alles seinen Platz und seine Daseinsberechtigung hat – das erstaunt nicht, wenn man von Ravels obsessivem Interesse für die Form weiß! Auch mit der Länge des Werks wird ein Gegenstück zu Debussy gesetzt: *L'Heure espagnole* dauert nicht einmal eine Stunde! Das ist sehr kurz, und ich glaube, Ravel wollte auch damit provozieren – sowohl die Veranstalter als auch das Publikum. Und noch eine Provokation: Das Orchester, das Ravel für diese kurze Skizze vorsieht, ist überbesetzt: Noch nie hatte ein Komponist für eine so kurze und „leichte“ Oper so luxuriöse Mittel verlangt.

Könnten Sie uns etwas über die Gestaltung der Gesangspartien in dieser Oper sagen? Ravel bietet nicht viele „Arien“ im herkömmlichen Sinn...

Auch hier bricht Ravel mit den Bräuchen seiner Zeit: Er verlangt eine Art Sprechgesang, der sehr präzise sein muss und der für die damalige französische Opernbühne vollkommen neu war. Aus dem Graben hören wir eine verblüffende orchestrale Sprache von höchster Erlesenheit, mit der die Personen sehr fein charakterisiert werden: Das Orchester stellt einen verlässlichen, berechnenden, opportunistischen Torquemada dar, es lässt uns die Großherzigkeit des Maultiertreibers Ramiro spüren, der mit seinen kräftigen Armen seine Schüchternheit und Empfindlichkeit überdeckt, oder die Eitelkeit des Dichters Gonzalve... Die Arie der Concepción ist in dieser Hinsicht ein Bravourstück: Im Orchester ist wirklich die wachsende Verzweiflung unserer Heldin zu hören. Ravel spielt auf überragende Weise mit den Konventionen der Gattung – das unglaubliche Quintett am Schluss zeugt davon: Wie Wagner in *Die Meistersinger*...

⁹ *De Telegraaf*, 31. März 1931, in: Ravel, Flammarion, S. 362

¹⁰ José André, *Maurice Ravel y su Bolero*, La Nación, Revista semanal, Buenos Aires, 16. März 1930, in: Cornejo, a.a.O., S. 1540 (spanische Übersetzung aus dem Französischen von Manuel Cornejo)

zwinkert er den alten Formen zu, die er liebt und bewundert, und zeigt dabei, dass er sie auch beherrscht. Mit dieser Oper hat Ravel eine Art Einlegearbeit ausgeführt, die aus zahlreichen Arien besteht, aber aus Miniatur-Arien, entsprechend den melodischen Zellen, die da und dort in dramaturgisch wichtigen Momenten auftauchen und letztlich ein wenig die Funktion von Leitmotiven haben. Es ist so etwas wie ein Kompromiss zwischen Leitmotiv und Arie...

Sie haben davon gesprochen, dass Ravel von der Form besessen war: Dafür ist der Bolero das beste Beispiel. Wie ist dieses Werk gebaut?

Bei dem *Bolero* treibt diese Obsession Ravel so weit, dass man hier – auch wenn es widersprüchlich klingt – von einem musikalischen Werk „ohne Musik“ sprechen kann. Das ergibt sich aus dem Konzept, der „Installation“, wie man in der bildenden Kunst sagen würde. Man könnte fast denken, dass Ravel sich hier ganz nett über sich selbst lustig macht: Er ist einer der ganz großen Tonkünstler und überlässt nie etwas dem Zufall, aber sein Bemühen hat vor allem das Ziel, die Kunst stets durch die Kunst selbst zu verbergen. Der Hörer soll nicht sagen können, diese oder jene Stelle sei perfekt gelungen. Sie ist es, das ist klar, aber es ist nicht so, dass man sich das sagen soll, wenn man sie hört! Es soll Musik bleiben, Emotion. Mit dem *Bolero* mokiert er sich über seinen eigenen formalen Perfektionsdrang und übertreibt es mit der Abnormität so sehr, dass er ein Werk schreibt, das mehr als eine Viertelstunde dauert, in dem es aber nur zwei Melodien gibt (eine in Dur, eine in Moll) und einen einzigen Rhythmus! Es wird einem vermittelt, dass man beim Komponieren für Abwechslung bei den Themen sorgen soll; hier gibt es nur zwei. Es wird einem auch gesagt, dass es Asymmetrie braucht; hier gibt es keine. In *La Valse*, etwa zehn Jahre früher, gab es schon diese Selbstreferenz eines Rhythmus sowie der Erinnerung an eine Kultur, die ihn in sich barg. Aber das blieb eine ausgeprägt erzählerische Darstellung. Man versteht, dass die ersten Hörer des *Bolero* ziemlich fassungslos waren... Er kann ja geradezu in Trance versetzen, sowohl die Zuhörer als auch die Interpreten – und es ist übrigens, soviel ich weiß, das erste Werk der klassischen Musik, das eine solch betörende Wirkung ausübt. Aber es ist auch eine Betrachtung der Gesellschaft der 1920er Jahre, die materiell und von einer immer intensiveren Industrialisierung und Mechanisierung geprägt war – und zutiefst verletzt durch den Ersten Weltkrieg. Der Geniestreich von Ravel bestand unter anderem darin, dass er der Erste war, der solche Inhalte in die Musik einbrachte. Er hatte Nacheiferer, wie John Cage mit seinem 4'33, das auch sehr konzeptionell ist und vielleicht noch weniger Musik enthält... Aber das schlug sich in allen Künsten nieder, nicht nur in der Musik – nehmen Sie als Beispiel Pierre Soulages mit seiner Verwendung der Farbe Schwarz... Heute ist der Begriff des Dekonstruktivismus in Mode, aber war es nicht Ravel, der dieses Konzept als Erster entwickelt hat?

Wie für die vorherigen Aufnahmen, gilt auch hier, dass die Interpretation auf Instrumenten aus der Zeit Ravels den Höreindruck radikal ändern...

Mit der großartigen Sammlung, die Les Siècles mittlerweile haben, stehen uns nicht nur Instrumente zur Verfügung, die Ravel im Ohr hatte, als er diese beiden Werke schrieb, sondern auch und insbesondere genau die Instrumente, für die er komponierte. Ich gebe ein paar gut hörbare Beispiele: In *L'Heure espagnole* ersetzen moderne Orchester das Sarrusophon fast immer durch ein Kontrafagott, auch wenn Ersteres vom Komponisten explizit verlangt wird. Gewiss, was den Tonumfang allein betrifft, kommt es aufs Gleiche hinaus; aber wenn es um die Klangfarben geht, hat das eine mit dem anderen nichts zu tun! Und ein Beispiel den *Bolero* betreffend: die Trommel. Heute kommt eine Militärtrommel/kleine Trommel [*caisse claire*] zum Einsatz. Aber Ravel wollte eine Trommel [*tambour*]. Auch in diesem Fall ändert sich dadurch das Wesen des Werks total... Ich könnte auch über die Saxophone reden, die kleinen Posaunen – die manchmal eher an Trompeten erinnern als an heutige Posaunen –, über Érard-Harfen, Darmsaiten, mit denen sich ganz andere Klänge und stilistische Effekte erzeugen lassen (z.B. bei den *glissandi*)... Ravel wusste genau, was er hören wollte.

Sie haben für diese Aufnahme die neue kritische Ausgabe des Bolero benutzt. Könnten Sie uns als Beispiele einige Passagen nennen, in denen die Musik anders klingt, als wir sie zu hören gewohnt sind?

Es gibt verschiedene, nacheinander erschienene Ausgaben dieses Werks. In der ersten wimmelt es leider von Druckfehlern, die auch in den folgenden Editionen nicht alle behoben sind. Man findet also in dieser neuen kritischen Ausgabe die Harmonien, die der Komponist gewollt hat, aber auch die Instrumente, die er verlangte (beispielsweise die Trommel, wie ich gerade gesagt habe). Übrigens hat er diese Partie nicht für einen, sondern für zwei Musiker geschrieben. Beim Anhören der CD ist der Unterschied natürlich schwierig festzustellen, aber auf dem Konzertpodium entwickelt sich eine regelrechte Dramaturgie zwischen den beiden Musikern. Und um noch ein ganz charakteristisches Instrument zu nennen: Mit dieser kritischen Edition bekommen wir auch wieder Kastagnetten, gegen Ende des Stücks – ein Instrument, das Ravel in den nachträglichen Ausgaben beseitigt hatte. Man kann hier also, wie ich hoffe, ein Werk, das man auswendig zu kennen glaubt, in vielerlei Hinsicht neu entdecken.

Das Gespräch führte JEAN-JACQUES GROLEAU
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

SPANISH TIME

Maurice Ravel
Libretto by Franc-Nohain

Characters:

CONCEPCIÓN, *wife of Torquemada*
GONZALVE, *student*
TORQUEMADA, *clockmaker*
RAMIRO, *muleteer*
DON INIGO GOMEZ, *banker*

The scene is set in Toledo, in the eighteenth century.

*A Spanish clockmaker's shop.
The shop door is to the left; to the right, the door leading to the clockmaker's apartment.
To the rear, a large window giving a view of the street; on either side of it, a Catalan grandfather clock. Here and there, automata: a hummingbird; a little cockerel; musical marionettes.*

Introduction

(Torquemada is sitting in front of his workbench, with his back to the audience. We hear the pendulums swinging, and all the clocks in the shop strike different hours.)

Scene 1

RAMIRO (*as he enters*)
Señor Torquemada, clockmaker of Toledo?

TORQUEMADA (*he turns round, revealing the small professional loupe he wears on his eye*)
I am Torquemada, sir.

RAMIRO
My watch keeps stopping . . .

TORQUEMADA
Splendid, splendid!

RAMIRO
But I – at your service, sir! –
Am a government muleteer:
It is therefore my duty
To know the precise time.
For every day, at a fixed hour,
My mules must carry the parcel post
On their backs.

TORQUEMADA
May I see the watch?

(He takes it and examines it.)
It's a stylish model!

L'HEURE ESPAGNOLE

Maurice Ravel
Livret de Franc-Nohain

Personnages :

CONCEPCIÓN, *femme de Torquemada*
GONZALVE, *bachelier*
TORQUEMADA, *horloger*
RAMIRO, *muletier*
DON IÑIGO GOMEZ, *banquier*

La scène se passe à Tolède au XVIII^e siècle.

*La boutique d'un horloger espagnol.
On entre à gauche ; à droite, la porte qui mène à l'appartement de l'horloger. Large fenêtre au fond donnant sur la rue ; à droite et à gauche de la fenêtre, une grande horloge catalane – c'est-à-dire normande. Çà et là des automates : un oiseau des îles ; un petit coq ; des marionnettes à musique.*

Introduction

(Torquemada, le dos tourné au public, est assis devant son établi. On entend les balanciers qui s'agitent, et toutes les pendules de la boutique sonnent des heures différentes.)

2 | Scène 1

RAMIRO (*entrant*)
Señor Torquemada, horloger de Tolède ?

TORQUEMADA (*il se retourne, portant, enfoncée dans l'œil, la petite loupe professionnelle*)
Torquemada, c'est moi, Monsieur...

RAMIRO
Ma montre à chaque instant s'arrête...

TORQUEMADA
Voilà qui va des mieux, voilà qui va des mieux !

RAMIRO
Or je suis – à votre service –
Muletier du gouvernement :
Connaître l'heure exactement,
En conséquence, est mon office,
Car chaque jour, à heure fixe,
Mes mulets doivent, sur leur dos,
Emporter les colis postaux.

TORQUEMADA
Voyons la montre ?

(Il la prend et l'examine.)
Elle est de style !

RAMIRO

Yes, it's a family heirloom:
It saved my uncle, the toreador,
From the horns of death.
At the Barcelona bullring,
When the bull charged him,
This watch, in his fob pocket,
Preserved him from being gored.
But if the monster was stopped by the watch,
Now it is the watch that is stopped!

TORQUEMADA
Then I shall take it apart.

Scene 2

CONCEPCIÓN (*offstage*)
Totor!

TORQUEMADA
I'm wanted . . . My wife . . .
'Totor' comes from Torquemada –
A charming diminutive.

CONCEPCIÓN (*entering*)
What? Haven't you gone yet?
I've never seen such absent-mindedness!
Don't you remember that today,
As every Thursday, you have to go
And regulate the municipal clocks?

TORQUEMADA
Ah, what time is it, then?

RAMIRO
I beg your pardon?

TORQUEMADA
What can you expect?
One doesn't hear the clocks strike any more, sir:
Otherwise, it would drive one mad!

CONCEPCIÓN (*pointing to the grandfather clocks*)
Considering how long I've been asking you
To give me one for my bedroom,
Why do you still keep these two grandfather clocks here?

TORQUEMADA
Do you think it's light,
A clock, and easy to lift?

CONCEPCIÓN (*giving him a very significant look of contempt; in an undertone*)
Oh yes, you have cause to stint on muscular strength,
Or at least husband it with care:

RAMIRO

Oui, c'est un bijou de famille :
Mon oncle, le toréador,
Par elle fut sauvé des cornes de la mort.
Aux arènes de Barcelone,
Alors que le taureau fonçait,
Cette montre, en son gousset,
Le préserva du coup de corne.
Mais si le monstre par la montre fut arrêté,
C'est à présent la montre qui s'arrête !

TORQUEMADA
Nous allons donc la démonter.

3 | Scène 2

CONCEPCIÓN (*à la cantonade*)
Totor !...

TORQUEMADA
On m'appelle... Ma femme...
Totor est de Torquemada
Le diminutif plein de charme.

CONCEPCIÓN (*entrant*)
Eh quoi ! Vous n'êtes point parti ?
L'étourderie est sans égale !
Vous souvient-il plus qu'aujourd'hui,
Il faut aller régler, comme chaque jeudi,
Les horloges municipales ?

TORQUEMADA
Mais quelle heure est-il donc ?

RAMIRO
Comment ?

TORQUEMADA
Que voulez-vous...
Les horloges, Monsieur, on n'entend plus
leurs coups :
Ce serait à devenir fou !

CONCEPCIÓN (*montrant les horloges*)
Pourquoi, depuis que je vous en réclame
Une pour ma chambre à coucher,
Garder ici ces deux horloges catalanes ?

TORQUEMADA
Si vous croyez que c'est léger,
Une horloge, et facile à prendre !

CONCEPCIÓN (*le regarde avec un mépris très significatif, et prononce à mi-voix*)
De force musculaire, oui, vous avez sujet
De vous montrer avare, ou, du moins,

You have none to spare!
(*aloud*)

But don't keep the municipal pendulums
Waiting any longer.

TORQUEMADA (*getting ready to leave*)
Have I got my tools? My hat?

RAMIRO
Excuse me, sir, excuse me . . . what about my watch?

TORQUEMADA
I must dash, my dear sir, must dash.
Please stay here until I return!

CONCEPCIÓN (*aside*)
That doesn't suit my plans at all!

TORQUEMADA (*to Ramiro*)
Please excuse me. I'll be right back:
(*with great dignity, draping himself in his cape*)
Official Time will not wait.
(*He leaves.*)

Scene 3

CONCEPCIÓN (*aside*)
He's staying – that's just my luck!
The one day of the week when my husband is away,
My only day off –
Will this unwelcome visitor ruin it for me?

RAMIRO (*aside*)
All the same, I'll have chat to the Señora:
But what the devil should I talk to her about?
I'd have done better to go away,
For I've never known what to say to women . . .

CONCEPCIÓN (*showing Ramiro one of the two clocks;
hesitantly*)
That clock, sir: do you think its weight
Would take two men or three
To move it?

RAMIRO
That, Madam? It's a straw,
It's a nutshell!
One can lift that with one finger,
It's very small beer indeed . . .
Your bedroom?

ménager :
Vous n'en avez pas à revendre !
(*haut*)
Mais plus longtemps ne faites pas attendre
Les balanciers municipaux.

TORQUEMADA (*s'apprêtant à partir*)
J'ai mes outils ? J'ai mon chapeau ?

RAMIRO
Pardon, Monsieur, pardon... ma montre ?

TORQUEMADA
Je cours, mon cher Monsieur, je cours.
Demeurez jusqu'à mon retour !

CONCEPCIÓN (*à part*)
Voilà qui ne fait pas mon compte !

TORQUEMADA (*à Ramiro*)
Excusez-moi. Je reviens de ce pas :
(*avec beaucoup de dignité, en se drapant dans
sa cape*)
L'heure officielle n'attend pas.
(*Il sort.*)

4 | Scène 3

CONCEPCIÓN (*à part*)
Il reste, voilà bien ma chance !
Le jour de la semaine où mon époux est loin,
Mon unique jour de vacances,
Me sera-t-il gâté par ce fâcheux témoin ?

RAMIRO (*à part*)
Il faut pourtant qu'avec la Señora je cause :
Mais de quoi diable lui parler ?
J'aurais mieux fait de m'en aller,
Car je n'ai jamais su dire aux femmes des
choses...

CONCEPCIÓN (*montrant à Ramiro l'une des deux
horloges : hésitante*)
Cette horloge, Monsieur, la jugez-vous d'un
poids
Tel, pour la déplacer, qu'il faille
L'effort de deux hommes ou trois ?

RAMIRO
Ça, Madame ? C'est une paille,
C'est une coquille de noix !
On lève ça avec un doigt,
C'est de la très petite ouvrage...
Votre chambre ?...

CONCEPCIÓN
On the first floor . . .
But . . .

RAMIRO
I'll take it up there!

CONCEPCIÓN
What? Would you agree to?

RAMIRO
I've said so, Señora, I'll do it!

CONCEPCIÓN
I didn't dare ask you to . . .

RAMIRO
You should have – on the contrary!
Every muleteer is at heart
An amateur
Furniture remover!
And it will divert me
While I wait for your husband.

CONCEPCIÓN
I'm embarrassed!

RAMIRO
It will amuse me!

CONCEPCIÓN (*aside*)
It's all working out very well.
(*to Ramiro, pointing to the door on the right*)
The staircase is at the end of that corridor . . .
Really, sir, I'm imposing on you!

RAMIRO
It is I, Señora, who apologise:
I cut a sorry figure, alas, in a drawing room!
Muleteers have no small talk.
(*Gonzalve is heard vocalising offstage. Ramiro moves
off, carrying the clock on his shoulder.*)

Scene 4

CONCEPCIÓN (*watching from the window*)
About time too: here comes Gonzalve!

GONZALVE (*entering*)
At last the day so sweet returns,
– Harps, sing; burst forth, acclamations! –
At last the day so sweet returns,
The day when my mistress
Is no longer the slave of a jealous husband.

CONCEPCIÓN
Au premier étage...
Mais...

RAMIRO
Je vais l'y porter !

CONCEPCIÓN
Quoi ! Vous consentiriez ?

RAMIRO
C'est dit, Señora, je m'en charge !

CONCEPCIÓN
Je n'osais pas vous en prier...

RAMIRO
Il fallait oser, au contraire !
Tout muletier a dans son cœur
Un démeunageur
Amateur !
Et voilà qui me va distraire
En attendant votre mari.

CONCEPCIÓN
Je suis confuse !

RAMIRO
Cela m'amuse !

CONCEPCIÓN (*à part*)
Tout s'arrange fort bien ainsi.
(*à Ramiro en lui montrant la porte à droite*)
L'escalier est au fond du couloir que voici...
Vraiment, Monsieur, vraiment j'abuse !

RAMIRO
C'est moi, Señora, qui m'excuse :
Je fais si piètre mine, hélas, dans un salon !...
Les muletiers n'ont pas de conversation.
(*On entend Gonzalve faire des vocalises en
coulisse. Ramiro s'éloigne, emportant l'horloge
sur son épaule.*)

5 | Scène 4

CONCEPCIÓN (*qui guette à la fenêtre*)
Il était temps, voici Gonzalve !

GONZALVE (*entrant*)
Enfin revient le jour si doux,
– Harpes, chantez, éclatez, salves ! –
Enfin revient le jour si doux,
Le jour où, d'un époux jaloux,
Ma maîtresse n'est plus l'esclave.

CONCEPCIÓN (*passionately*)
Gonzalve! Gonzalve! Gonzalve!

GONZALVE
At last the day so sweet returns . . .

CONCEPCIÓN
Yes, my dear . . . Let's hurry!
Let us not waste in idle words
The hour that flies past so swiftly
And must be seized.

GONZALVE (*declaiming*)
The enamel of these clock dials which adorn your
dwelling
Is the garden of my happiness, strewn with hours
That bloom and burst into flower . . .

CONCEPCIÓN (*impatiently*)
Yes, my dear . . . (*aside*) The muleteer will be coming
back . . .

GONZALVE
That image is most poetic!
I'll make a sonnet of it and set it to music:
The Garden of the Hours . . . sonnet!

CONCEPCIÓN (*aside*)
(What if the muleteer were to come back!)
(*aloud*)
Yes, my dear, but let us turn to profit the only hour we
have!
Here, feel how my heart was beating while waiting for
you!

GONZALVE (*declaiming*)
Clock, it is your heart, the rhythm is the same,
Your throbbing heart, your beating heart . . .

CONCEPCIÓN (*impatiently*)
Yes, my dear . . .

GONZALVE
Whose melancholy we hear:
The Heart of the Clock . . . poem!

CONCEPCIÓN (*aside*)
(The muleteer will be back in a moment.)
(*aloud*)
Yes, my dear, but look, the time is running out
In which to realise the beautiful dream
For which we have been longing . . .

CONCEPCIÓN (*passionément*)
Gonzalve ! Gonzalve ! Gonzalve !

GONZALVE
Enfin revient le jour si doux...

CONCEPCIÓN
Oui, mon ami... Dépêchons-nous !
Ne perdons pas, à de vaines paroles,
L'heure qui s'envole,
Et qu'il faut cueillir.

GONZALVE (*déclamant*)
L'émail de ces cadrans dont s'orne ta demeure,
C'est le jardin de mon bonheur, émaillé d'heures
Que l'on voit éclore et fleurir...

CONCEPCIÓN (*impatiente*)
Oui, mon ami... (*à part*) Le muletier va revenir...

GONZALVE
Cette image est très poétique !
J'en veux faire un sonnet et le mettre en musique :
Le Jardin des heures... sonnet !

CONCEPCIÓN
(*à part*)
(Si le muletier revenait !)
(*haut*)
Oui, mon ami, mais profitons de l'heure unique !
Tiens, sens comme battait mon cœur en
t'attendant !

GONZALVE (*déclamant*)
Horloge, c'est ton cœur, le rythme en est le
même,
Ton cœur ballant, ton cœur battant...

CONCEPCIÓN (*impatiente*)
Oui, mon ami...

GONZALVE
Que, mélancolique, on entend :
Le Cœur de l'horloge... poème !

CONCEPCIÓN (*à part*)
(Le muletier va revenir dans un instant.)
(*haut*)
Oui, mon ami, mais vois, le temps s'achève,
Où réaliser le beau rêve
Après lequel nous soupirions...

GONZALVE
La, la, la, la, la, la, la, la . . .
The kisses your lips invite . . .

CONCEPCIÓN (*exasperated*)
Oh, my dear!

GONZALVE
Will peal out their chimes . . .

CONCEPCIÓN
Yes, my friend, but the hour flies past, beware:
Time is mercilessly rationed for us.

GONZALVE
Ah! *The Chimes of Love* . . . serenade!

CONCEPCIÓN (*with chagrin, seeing Ramiro coming
back*)
And now here's the muleteer!

Scene 5

RAMIRO
That's it, the clock is in place.

CONCEPCIÓN
Already? Ah, sir, such kindness!
(No doubt about it,
I'll have to
Get rid of him again!)
(*to Ramiro*)
You'll think I'm absurd, dear sir!
How can I tell you this?
The moment you went off
To take the clock to my room,
(*pointing to the other clock*)
I thought to myself
That this one
Would look better there . . .
What do you think?

RAMIRO
Señora, is that your pleasure?
I am entirely at your service!

CONCEPCIÓN
Such indulgence of my whims!
Ah, sir, I feel myself blushing!

RAMIRO (*indicating the other clock*)
Right then: this is the one I'm to take now . . .

GONZALVE
La, la, la, la, la, la, la, la...
Les baisers qu'appellent tes lèvres...

CONCEPCIÓN (*excédée*)
Oh ! Mon ami !

GONZALVE
Égrèneront leurs carillons...

CONCEPCIÓN
Oui, mon ami, mais l'heure fuit, prends garde :
Le temps nous est mesuré sans pitié.

GONZALVE
Ah ! *Le Carillon des amours*... sérénade !

CONCEPCIÓN (*avec dépit, apercevant Ramiro qui
revient*)
Et puis, voici le muletier !

6 | Scène 5

RAMIRO
C'est fait, l'horloge est à sa place.

CONCEPCIÓN
Déjà ? Ah ! Monsieur, que de grâce !
(Il n'y a pas à dire, il faut
Qu'à nouveau
Je m'en débarrasse !)
(*à Ramiro*)
Vous allez me trouver bien folle, cher Monsieur !
Comment vous faire cet aveu ?
Donc, à peine étiez-vous parti
Avec l'horloge vers ma chambre,
(*montrant l'autre horloge*)
J'ai réfléchi
Que celle-ci
Y serait mieux...
Que vous en semble ?

RAMIRO
Señora, c'est votre plaisir ?
Je suis tout à votre service !

CONCEPCIÓN
Tant d'indulgence à mon caprice !
Ah ! Monsieur, je me sens rougir !

RAMIRO (*montrant l'autre horloge*)
Voilà : c'est celle-ci, à l'instant, que j'emporte...

CONCEPCIÓN (*quickly*)
When you've brought the other one back!
(*very politely*)
How courteous you are!
You are a true paladin!

GONZALVE
Thus your heart, eternal feminine,
Floats more freely than the folds of a skirt!
A Woman's Whim . . . song!

RAMIRO (*walking away*)
I don't mind: it keeps me busy.

GONZALVE (*giving him a disdainful look*)
Muleteers have no small talk.

Scene 6

CONCEPCIÓN (*hastily opening the clock case*)
Now there's no time to lose!
In there, quick, you must get in there . . .

GONZALVE (*in a tragic tone*)
In that box of cypress,
Pine, oak or cedar?
CONCEPCIÓN
Yes, it's ridiculous, I admit,
But do what I say!
Just think: there's no hope
Of having a tête-à-tête here!
For the dark-eyed muleteer
Stands between us, and I tremble! . . .
But no! Unbeknownst to him,
He can carry the clock and you together
Into my bedroom!

GONZALVE
It pleases me to cross your threshold
Enclosed within these boards, as if in a coffin . . .
I will relish new sensations in here,
(*settling into the clock*)
And this clock, wherein Destiny confines me,
O my lover, is it not a trial
To see if love is stronger
Than death?

CONCEPCIÓN
Yes, my dear . . . (*aside*)
He makes such a song and dance of it!

Scene 7

INIGO (*passing by the window*)
Greetings to the fair lady of the clocks!

CONCEPCIÓN (*vivement*)
Quand vous aurez rapporté l'autre !
(*avec une grande amabilité*)
Quelle courtoisie est la vôtre !
Vous êtes un vrai paladin !

GONZALVE
C'est ainsi que ton cœur, éternel féminin,
Apparaît plus mouvant que les plis d'une jupe !
Caprice de femme... chanson !

RAMIRO (*s'éloignant*)
Moi, ça m'est égal : ça m'occupe.

GONZALVE (*lui lançant un regard dédaigneux*)
Les muletiers n'ont pas de conversation.

7 | Scène 6

CONCEPCIÓN (*ouvrant précipitamment le coffre de l'horloge*)
Maintenant pas de temps à perdre !
Là-dedans, vite, il faut entrer...

GONZALVE (*tragique*)
Dans cette boîte de cyprès,
De sapin, de chêne ou de cèdre ?
CONCEPCIÓN
Oui, c'est fou, je te le concède,
Mais cède !
Songe donc : ici de nous voir
En tête-à-tête nul espoir !
Car le muletier à l'œil noir
Se dresse entre nous, et je tremble !
Au contraire, sans le savoir,
L'horloge et toi, tous deux ensemble,
Il vous emporte dans ma chambre !

GONZALVE
Il me plaît de franchir ton seuil,
Entre ces planches clos, comme dans un
cerueil...
J'y goûterai des sensations neuves,
(*s'installant dans l'horloge*)
Et cette horloge, où m'enferme le sort,
Ô mon amante, est-ce pas une épreuve
De l'amour plus fort
Que la mort ?

CONCEPCIÓN
Oui, mon ami... (*à part*)
Il exagère !

8 | Scène 7

IÑIGO (*en passant devant la fenêtre*)
Salut à la belle horlogère !

CONCEPCIÓN (*abruptly closing the clock; to Inigo, who appears on the doorstep*)
Don Inigo Gomez! What can please him here?

INIGO (*entering*)
What a slyboots you are to ask that!
Tell me, is Señor Torquemada
Not with the Alcalde?

CONCEPCIÓN
Do you want to see him?

INIGO
Heaven forbid!
Had he not been away, would I
Have come over to his shop?
I, the very man who used my influence
To arrange to have that happy husband appointed
To maintain the public clocks?
For it is reasonable, it is right and proper
For a husband to have a regular and repeated
Activity outside the house.

CONCEPCIÓN
Don Inigo Gomez is a powerful gentleman!

INIGO
Yet how vain my power seems
If, when her husband is absent,
A certain beauty will not consent
To show herself a little less obdurate!
You alone can do all . . .
(*He attempts to take her hand.*)

CONCEPCIÓN (*freeing herself, with a worried glance towards the clock in which Gonzalve is hiding*)
Excuse me, Señor!
Lower your voice: clocks have ears!

INIGO
I await your decree: extreme misery for me,
Or unequalled bliss . . .
(*He squeezes her, but she breaks free again. Now we can see the end of the clock, which Ramiro is bringing back on his shoulder.*)

CONCEPCIÓN
Señor, please excuse me!
(*seeing Ramiro coming back and indicating him to Don Inigo*)
I've got a removal man in!

Scene 8

RAMIRO (*setting down the clock*)
There we are! . . . And now for the other one!
(*He goes to pick up the second clock, in which Gonzalve is confined.*)

CONCEPCIÓN (*fermant brusquement l'horloge – à Iñigo qui paraît sur le seuil*)
Don Iñigo Gomez ! Qui peut ici lui plaire ?

IÑIGO (*entrant*)
Sournoise qui le demanda !
Eh ! Le seigneur Torquemada
Ne serait-il pas chez l'alcalde ?

CONCEPCIÓN
Vous voulez le voir ?

IÑIGO
Dieu m'en garde !
Aurais-je, s'il n'était parti,
Pris le chemin de sa boutique ?
Moi qui, précisément, usai de mon crédit
Pour faire confier à cet heureux mari
Le soin des horloges publiques ?
Car il est raisonnable, il est juste, il est bon
Que l'époux ait dehors une occupation
Régulière et périodique.

CONCEPCIÓN
Don Iñigo Gomez est un seigneur puissant !

IÑIGO
Que ma puissance apparaît vaine,
Si, quand son mari est absent,
Certaine belle ne consent
À se montrer un peu moins inhumaine !
Vous seule pouvez tout...
(*Il veut lui prendre la main.*)

CONCEPCIÓN (*se dégageant, avec un regard inquiet vers l'horloge où se cache Gonzalve*)
Excusez-moi, Seigneur !
Parlez plus bas : les horloges ont des oreilles !

IÑIGO
J'attends de votre arrêt l'excès de mon malheur,
Ou félicité sans pareille...
(*Il la presse, elle se dégage encore : on voit poindre l'extrémité de l'horloge que Ramiro rapporte sur son épaule.*)

CONCEPCIÓN
Seigneur, excusez-moi !
(*Elle aperçoit Ramiro qui rentre. – Le désignant à Don Iñigo :)*
J'ai les déménageurs !

9 | Scène 8

RAMIRO (*posant l'horloge*)
Voilà !... Et maintenant à l'autre !
(*Il va pour prendre la deuxième horloge, dans laquelle est enfermé Gonzalve.*)

CONCEPCIÓN

That one is perhaps a little more . . .
– I must warn you – just a bit heavier . . .

RAMIRO (*loading the second clock onto his shoulder*)

Pff! . . .
It's just that something seems to be moving inside . . .
But that doesn't make it any harder . . .
It's not so much the weight, these objects, as the
volume:
For, as far as weight is concerned, it's a wisp of straw,
It's a feather!
One could carry it, with arms outstretched,
From the attic to the cellar . . .
(*And, as he says this, he shifts the clock from one
shoulder to the other with prodigious ease.*)

CONCEPCIÓN (*aside*)

(That man has muscles of iron!
But, if he shakes Gonzalve like that,
He'll end up making him seasick . . .)
(*to Ramiro*)
I'll go with you . . .

RAMIRO (*walking away*)

There's no need!

INIGO

What? Must you leave me?

CONCEPCIÓN (*to Inigo*)

The mechanism is very fragile,
Especially the pendulum:
I beg Señor's pardon!
(*She walks off.*)

Scene 9

INIGO

It's clear she's giving me my marching orders;
And if I were to heed
The advice my dignity imposes,
I'd give up the game.
Yet I have only one desire,
And that desire is to stay.
In this extreme situation,
A lover, I think, would artfully
Hide himself in a wardrobe:
(*nonchalantly*)
Well, too bad if I demean myself!
I conceive this very moment the fanciful design
Of concealing myself
Inside this clock:
Such clocks are clockmakers' wardrobes.

CONCEPCIÓN

Celle-ci est peut-être un peu
– Je vous préviens – un peu plus lourde...

RAMIRO (*chargeant la deuxième horloge
sur son épaule*)

Peuh !...
C'est seulement que l'on dirait que ça ballotte...
Mais ça n'en est pas plus ardu...
C'est moins le poids, ces objets-là, que le
volume :
Car, pour le poids, c'est un fêtu,
C'est une plume !
On porte ça, les bras tendus,
Des combles jusques à la cave...
(*Et, ce disant, il fait passer l'horloge d'une épaule
à l'autre avec une aisance prodigieuse.*)

CONCEPCIÓN

(Cet homme a des muscles de fer !
Mais, s'il secoue ainsi Gonzalve,
Il finira par lui donner le mal de mer...)
(*à Ramiro*)
Je vous accompagne...

RAMIRO (*s'éloignant*)

Inutile !

INIGO

Quoi ! Faut-il que vous me quittiez !

CONCEPCIÓN (*à Inigo*)

Le mécanisme est très fragile,
Et notamment le balancier :
Je demande pardon à Votre Seigneurie !
(*Elle s'éloigne.*)

10 | Scène 9

INIGO

Évidemment, elle me congédie :
Et s'il me fallait écouter
Les conseils de ma dignité,
J'abandonnerais la partie :
Cependant je n'ai qu'une envie,
Et cette envie est de rester.
Dans ces conjonctures extrêmes,
Un amant, pensé-je, avec art,
S'introduirait dans un placard :
(*désinvolté*)
Tant pis, ma foi, si je déroge !
Je conçois à l'instant le fantasque projet
De me cacher
Dans cette horloge :
Ces horloges sont les placards des horlogers.

(*He introduces himself with difficulty into the clock,
which is too narrow for his stout frame.*)

My stern, imposing mien

Scared off the poor girl:

Let me display a different character

In keeping with her flirtatious mood,

And show that, on the contrary, I am,

At bottom, something of a practical joker!

(*hearing footsteps*)

She's coming back . . . Cuckoo!

(*Ramiro appears; Inigo quickly closes the clock.*)

It's the removal man!

Scene 10

RAMIRO

That's what I call a charming woman!

Now she's asked me

To come and look after

The shop . . .

That's easy to understand and practical,

And that's the way the lady of the house

Should allot each visitor a role

In keeping with what they're good at:

And I'm good with my shoulders!

(*Lost in thought, he inspects the shop and operates the
trumpet clock.*)

When I see assembled here

All these subtle machines,

All these tiny springs, slotted together with such care,

I think of the mechanism that is

Woman, even more complicated in its workings!

It's hard to get the hang of that.

God forbid that I should take upon myself

The meticulous task of touching *those* workings:

The only talent Fate has given me

Is the ability to carry clocks . . .

Scene 11

CONCEPCIÓN (*running up to Ramiro*)

Sir, ah, sir!

(*aside*)

(The words stick in my throat for disappointment!)

(*aloud*)

Tell me I'm off my head, I don't mind!

But how do you expect me to keep a clock in my
bedroom,

Sir, that goes completely haywire?

(*dolefully*)

What a dreadful strain on my nerves!

RAMIRO

I'll bring it down again, that's just the job for me . . .

I'll soon be back!

(*He leaves.*)

(*Il s'introduit avec effort dans l'horloge trop
étroite pour sa corpulence.*)

Ma mine imposante et sévère,

À la pauvrette faisait peur :

Montrons un autre caractère

Conforme à sa galante humeur,

Et que nous sommes, au contraire,

Dans le fond, un petit farceur !

(*entendant des pas*)

Elle revient... Coucou...

(*Ramiro paraît, Inigo referme brusquement
l'horloge.*)

C'est le déménageur !

11 | Scène 10

RAMIRO

Voilà ce que j'appelle une femme charmante :

Maintenant elle me demande

De venir garder

La boutique...

Voilà qui est bien compris et pratique,

Et c'est ainsi qu'une maîtresse de maison

À chaque visiteur doit assigner un rôle

En rapport avec ses façons :

Moi, ma façon c'est mes épaules !

(*Rêveur, il inspecte la boutique et fait marcher
l'horloge à trompette.*)

Quand je vois ici rassemblés

Toutes ces machines subtiles,

Tous ces ressorts menus, à plaisir embrouillés,

Je songe au mécanisme qu'est

La femme, mécanisme autrement compliqué !

S'y reconnaître est difficile.

À Dieu ne plaise aussi que je m'arrose

Le soin minutieux d'en toucher les ressorts :

Tout le talent que m'a donné le sort

Se borne à porter les horloges...

12 | Scène 11

CONCEPCIÓN (*accourant vers Ramiro*)

Monsieur, ah ! Monsieur !

(*à part*)

(Dans ma gorge, les mots s'arrêtent de dépit !)

(*haut*)

Traitez-moi de folle, tant pis !

Mais comment voulez-vous qu'en ma chambre
je garde

Une horloge qui va, Monsieur, tout de travers :

(*douloureusement*)

Quel martyre affreux pour mes nerfs !

RAMIRO

La rapporter, ça me regarde...

À tout à l'heure !

(*Il sort.*)

Scene 12

INIGO (*opening the clock door*
(*aside*)

(At last he's gone!

Lord! These muleteers are infuriating chatterboxes!

(*aloud*)

Cuckoo! (Let me amuse the fair one!)

Cuckoo!

CONCEPCIÓN (*turning round towards the clock, whose door Inigo has immediately closed on himself*)

Ah, the clock!

INIGO (*opening the door again*)

Cuckoo!

CONCEPCIÓN (*furiously*)

The allusion is in excellent taste,

By Saint James of Compostela!

And the moment is well chosen

To speak of cuckoos here! . . .

INIGO

Cuckoo!

CONCEPCIÓN (*seeing Inigo*)

Don Inigo!

INIGO

Cuckoo! Cuckoo!

(*in a noble tone*)

Yes indeed, you see before you

Don Inigo Gomez, king of high finance!

And I would even be on my knees,

Were it not that I lack the room . . .

CONCEPCIÓN

Stop playing around, Don Inigo, you're mad!

INIGO

Yes, mad about you, O pretty one!

Mad enough to commit a thousand follies!

This is only the start,

A little trial run!

CONCEPCIÓN

But I don't want any more of this!

Just leave it at that!

And, I urge you, come out

From that peculiar hiding place!

INIGO

What? When I had so much trouble,

Getting in here, must I get out already?

13 | Scène 12

IÑIGO (*entrouvrant l'horloge*)

(*à part*)

(Enfin, il part !

Dieu ! Que ces muletiers sont de fâcheux

bavards !)

(*haut*)

Coucou !... (Amusons cette belle !...)

Coucou !...

CONCEPCIÓN (*se retournant vers l'horloge dont Inigo a refermé aussitôt la porte sur lui*)

Tiens, l'horloge !...

IÑIGO (*même jeu*)

Coucou !...

CONCEPCIÓN (*rageuse*)

L'allusion est de haut goût,

Par Saint Jacques de Compostelle !

Et le moment est bien choisi

Pour parler de coucou ici !...

IÑIGO

Coucou !...

CONCEPCIÓN (*apercevant Inigo*)

Don Inigo !

IÑIGO

Coucou !... Coucou !

(*noblement*)

Oui-da, vous avez devant vous

Don Inigo Gomez, roi de la haute banque !

Et même y serais-je à genoux,

Si ce n'était que la place me manque...

CONCEPCIÓN

Cessez ce jeu, Don Inigo, vous êtes fou !

IÑIGO

Oui, fou de toi, ô ma jolie !

Fou à faire mille folies !

Ceci n'est qu'un commencement,

Un tout petit exercice d'entraînement !

CONCEPCIÓN

Mais je n'en veux point davantage !

Tenez-vous-en là simplement !

Et sortez, je vous y engage,

De ce bizarre logement !

IÑIGO

Eh quoi ! Lorsque j'eus tant de peine,

Tant de peine à entrer, faut-il déjà sortir ?

Where there has been such discomfort,

One deserves a little pleasure!

Am I perhaps lacking, for your taste,

In youth, in poetry?

An excess of youth has its disadvantages too:

A young man is often inexperienced.

CONCEPCIÓN

Very true,

(*wistfully*)

Very true!

INIGO

The slightest thing holds him back and bothers him!

And poets, busy

Pursuing an ethereal dream,

Forget that reality passes under their noses. . .

CONCEPCIÓN (*with woebegone conviction*)

If you only knew how right you are!

INIGO

A lover like me offers greater amplitude!

Scene 13

(*Ramiro enters, carrying the clock with Gonzalve inside.*)

RAMIRO (*to Concepción, who has closed the clock where Inigo is hiding*)

Here it is, then!

What should I do with it?

CONCEPCIÓN (*showing little interest*)

Ah, the clock!

That's fine, thank you!

Put it there.

RAMIRO (*after putting down the clock, indicating the one containing Inigo*)

And now it's this one

That I'm to put in your bedroom?

CONCEPCIÓN (*disconcerted*)

In my bedroom?

INIGO (*through the half-open door of the clock*)

In your bedroom!

RAMIRO

You need only

Say the word, and I'll take it up!

CONCEPCIÓN (*aside, to Inigo*)

It's a trap!

Où il y eut beaucoup de gêne,

On mérite un peu de plaisir !

Manqué-je, à votre fantaisie,

De jeunesse, de poésie ?

Trop de jeunesse aussi a son mauvais côté :

Un jeune homme est souvent inexpérimenté.

CONCEPCIÓN

En vérité,

(*nostalgique*)

En vérité !

IÑIGO

Un rien l'arrête et l'embarrasse !

Et les poètes, affairés

À poursuivre un rêve éthéré,

Oublient que la réalité sous leur nez passe...

CONCEPCIÓN (*avec une conviction navrée*)

Si vous saviez combien vous dites vrai !

IÑIGO

Un amant comme moi offre plus de surface !

14 | Scène 13

(*Ramiro entre avec l'horloge où est enfermé Gonzalve.*)

RAMIRO (*à Concepción, qui a fermé vivement l'horloge où se cache Inigo*)

Voilà l'objet !

Que faut-il que j'en fasse ?

CONCEPCIÓN (*indifférente*)

Ah ! L'horloge !

C'est bon ! Merci !

Mettez ça là.

RAMIRO (*après avoir posé l'horloge, montrant celle d'Inigo*)

Et maintenant, c'est celle-là,

Que dans votre chambre l'on place ?

CONCEPCIÓN (*troublée*)

Dans ma chambre ?

IÑIGO (*par l'horloge entrouverte*)

Dans votre chambre !

RAMIRO

Vous n'avez

Qu'un mot à dire, et je l'enlève !

CONCEPCIÓN (*bas, à Inigo*)

C'est un guet-apens !

INIGO (*to Concepción, kissing her hand*)
It's a dream!

RAMIRO
Is that agreed, Señora?

INIGO (*kissing her hand again*)
Oh rapture!

CONCEPCIÓN (*making up her mind suddenly*)
Take it up! But isn't that one heavier?

RAMIRO (*hoisting the clock onto his shoulders*)
A drop of water, a grain of sand!

CONCEPCIÓN (*watching him admiringly as he carries the clock away, and Inigo inside it, with the greatest of ease*)
That man certainly has a gift!

Scene 14

CONCEPCIÓN (*opening the clock where Gonzalve is hiding*)

Ah, out with you, and be quick about it!
No more starry-eyed poems!
I hope you'll scarper now,
And without further ado!

GONZALVE (*ecstatically*)
O imperious mistress,
Let me stay!

CONCEPCIÓN (*angrily evading his grasp*)
La, la, la, la, la . . .

GONZALVE
I want to engrave here our initials, entwined
Around a heart pierced with arrows,
Just as, amidst sylvan groves
Where kindly Cupid has let their kisses stray . . .

CONCEPCIÓN (*exasperated*)
Ah!

GONZALVE
. . . Two lovers might, on the bark of an aspen . . .

CONCEPCIÓN
Stay, then, if you like,
But don't expect me, if you please,
To listen to any more verses
Of the romance
Which you're launching into again:

IÑIGO (*à Concepción, lui baisant la main*)
C'est un rêve !

RAMIRO
Est-ce dit, Señora ?

IÑIGO (*même jeu*)
Ô ivresse !

CONCEPCIÓN (*se décidant brusquement*)
Enlevez ! Mais n'est-ce pas plus lourd ?

RAMIRO (*chargeant l'horloge sur ses épaules*)
Goutte d'eau, grain de sable !

CONCEPCIÓN (*le regardant, pleine d'admiration, cependant qu'il emporte l'horloge, et Inigo dans cette horloge, avec la plus grande facilité*)
À coup sûr, cet homme est doué !

15 | Scène 14

CONCEPCIÓN (*ouvrant l'horloge où se tient Gonzalve*)

Ah ! Vous, n'est-ce pas, preste ! Leste !
Trêve aux poèmes étoilés !
Vous allez, j'espère, filer,
Et sans demander votre reste !

GONZALVE (*extatique*)
Ô impérieuse maîtresse,
Laissez !

CONCEPCIÓN (*évasive et rageuse*)
La, la, la, la, la...

GONZALVE
Je veux graver ici nos chiffres enlacés
Autour d'un cœur, de flèches transpercés,
Comme font, emmi les sites sylvestres
Où l'amour complaisant égara leurs baisers...

CONCEPCIÓN (*excédée*)
Ah !

GONZALVE
... Comme font deux amants sur l'écorce des
trembles...

CONCEPCIÓN
Demeurez donc, si bon vous semble,
Mais n'attendez pas, s'il vous plaît,
Que j'écoute encore les couplets
De la romance,
Qui recommence :

You're spirited, but too slow off the mark . . .
I've had enough of your hot air!
(*She leaves.*)

Scene 15

GONZALVE
In spite of that cruel fair,
I do not wish to leave the oaken enclosure
Whither Fate has led me,
Without evoking the forest nymphs
Who were imprisoned in such a sheath.
One does not always have cause
To treat this subject from life:
Impressions of a Hamadryad . . .
(*hearing Ramiro coming*)
But let me beware,
For the muleteer returns:
Such people have little taste for pagan symbols!
(*He closes the door of the clock on himself.*)

Scene 16

RAMIRO (*entering*)
That's what I call a charming woman!
To have so kindly arranged this work for me,
Now carrying up, now carrying down!
That's what I call a charming woman!
What's more, this shop is a pleasant place:
Between each ascent, after each descent,
No one comes with intrusive chatter
To disturb my peace of mind . . .
Nothing to say, nothing to think about:
One has only to let oneself be lulled
By the regular ticking of all those pendulums . . .
And the chimes of those clocks
Merrily tinkling
Just as, along
The mule tracks,
The bells of my mules ring out. . .
If I had to change my lot,
Were I not a muleteer, I would be a clockmaker,
In this clockmaker's shop, with this clockmaker's wife . . .

CONCEPCIÓN (*entering abruptly, to Ramiro*)
Sir!

RAMIRO
Does the clock still not suit you?
Fine, very well! Leave it to me! I'll go and fetch it!
(*He leaves.*)

Vous avez de l'esprit, mais manquez d'à-propos...
J'en ai assez, de vos pipeaux !
(*Elle sort.*)

16 | Scène 15

GONZALVE
En dépit de cette inhumaine,
Je ne veux pas quitter l'enveloppe de chêne
Où le destin me fit entrer,
Sans évoquer les nymphes des forêts
Qu'emprisonnait une semblable gaine.
On n'a pas toujours un motif
Pour traiter ce sujet au vif :
Impressions d'hamadryade...
(*entendant venir Ramiro*)
Mais prenons garde,
Car le muletier s'en revient :
Ces gens-là goûtent peu les symboles païens !
(*Il referme sur lui la porte de l'horloge.*)

17 | Scène 16

RAMIRO (*entrant*)
Voilà ce que j'appelle une femme charmante !
M'avoir si gentiment ce labeur ménagé,
Tantôt emménager, tantôt déménager !
Voilà ce que j'appelle une femme charmante !
Et puis cette boutique est un plaisant séjour :
Entre chaque montée, après chaque descente,
Nul importun, par ses discours,
N'y vient troubler ma quiétude nonchalante...
Rien à dire, rien à penser :
On n'a qu'à se laisser bercer
Au tic-tac régulier de tous ces balanciers...
Et les timbres de ces pendules
Joyeusement tintinnabulent
Tout ainsi que, par les sentiers
Muletiers,
Sonnent les grelots de mes mules...
Si je devais mon sort changer,
N'étais-je muletier, je serais horloger,
Dans cette horlogerie, avec cette horlogère...

CONCEPCIÓN (*entrant brusquement, à Ramiro*)
Monsieur !

RAMIRO
L'horloge encore ne fait pas votre affaire ?
Bon ! Bien ! Laissez, laissez ! Je la vais
rechercher !
(*Il sort.*)

Scene 17

CONCEPCIÓN

Oh, what a wretched business!
 Why should it be that, of two lovers,
 One lacks temperament,
 And the other so lacks the wherewithal?
 Oh, what a wretched business!
 And these people call themselves Spaniards!
 In the land of Doña Sol,
 A stone's throw from the Extremadura!
 Time drags, drags, drags for me . . .
 Oh, what a wretched business!
 One wants to devote all his efforts
 To composing baroque verse just for me,
 And the other, even more grotesque,
 Could only get halfway out of the clock,
 His paunch trapped in its parts!
(in a melancholy tone)
 Now the day is drawing to an end,
 And my husband will be back:
 And I remain faithful and pure . . .
 A stone's throw from the Extremadura,
 In the land of the Guadalquivir!
 Time drags, drags, drags for me!
 Ah, if only I had something to vent my anger on,
 Something to smash,
 To reduce to pulp, to mush!
(She punches the clock where Gonzalve is hiding.)

GONZALVE *(opening the clock)*
Impressions of a Hamadryad . . .

Scene 18

RAMIRO *(entering, carrying on his shoulder the clock with Inigo inside)*
 Here you are! And now, Señora, I am ready
 To take the other clock
 Back up to your bedroom, if you like,
 Or even the pair of them together . . .
(He puts down the clock and rolls up his sleeves.)
 It's as you wish!

CONCEPCIÓN

*(What serenity, what poise he maintains,
 And how he juggles with heavy weights!
 He picks them up, carries them off . . .)*

RAMIRO

Señora, take your choice!

18 | Scène 17

CONCEPCIÓN

Oh ! La pitoyable aventure !
 Et faut-il que, de deux amants,
 L'un manque de tempérament,
 Et l'autre à ce point de nature !
 Oh ! La pitoyable aventure !
 Et ces gens-là se disent Espagnols !
 Dans le pays de Doña Sol,
 À deux pas de l'Estramadure !
 Le temps me dure, dure, dure...
 Oh ! La pitoyable aventure !
 L'un ne veut mettre ses efforts
 Qu'à composer, pour mes beaux yeux, des
 vers baroques,
 Et l'autre, plus grotesque encor,
 De l'horloge n'a pu sortir rien qu'à mi-corps,
 Avec son ventre empêtré de breloques !
(mélancolique)
 Maintenant le jour va finir,
 Et mon époux va revenir :
 Et je reste fidèle et pure...
 À deux pas de l'Estramadure,
 Au pays du Guadalquivir !...
 Le temps me dure, dure, dure !
 Ah ! pour ma colère passer,
 Avoir quelque chose à casser,
 À mettre en bouillie, en salade !
*(Elle frappe du poing l'horloge où se tient
 Gonzalve.)*

GONZALVE *(entrouvrant l'horloge)*
Impressions d'hamadryade...

19 | Scène 18

RAMIRO *(entre, rapportant, sur son épaule, l'horloge qui renferme Inigo)*
 Voilà !... Et maintenant, Señora, je suis prêt
 À remonter dans votre chambre
 L'autre horloge, si bon vous semble,
 Voire même les deux ensemble...
(Il pose l'horloge et retourne ses manches.)
 Ce sera comme vous voudrez !

CONCEPCIÓN

*(Quelle sérénité, quelle aisance il conserve,
 Et comme il jongle avec les poids !
 Il les soulève, les enlève...)*

RAMIRO

Señora, faites votre choix !

CONCEPCIÓN

*(And always with a smile on his face . . .
 Really, that man has biceps
 That surpass all my imaginings . . .
 No cloying words for him!)*
(very amiably)
 Would you be so kind as to go back up to my bedroom, sir?

RAMIRO

But which of these clocks
 Should I take up there?

CONCEPCIÓN *(simply and directly)*

No clocks!
(She leaves, preceded by Ramiro.)

Scene 19

(Inigo and Gonzalve are each in their own clock. Inigo opens the door of his. A cuckoo call is heard. He hastily closes the clock. He opens it again. A clock chimes. He goes back inside.)

INIGO *(opening the clock again)*

My anxious eye scans
 The horizon with melancholy gaze:
 Cupid, Cupid, you wicked boy,
 What a mess have you got me into here?
 How comfortable one must be at home,
 In a roomy armchair, in slippers feet!
 Whereas I languish here, so cramped
 That I can't breathe properly!
 And no one to haul me out!
 No one! Open up, please!
 The door! The door! The door!
(He closes the door on himself again, hearing Gonzalve opening his clock in turn.)

GONZALVE

I thought I heard someone calling.
 So I deem it wise
 To abandon my hermitage!
(He comes out of the clock.)
 Farewell, cell, farewell, dungeon!
 Farewell, cuirass and morion
 That the lady bid her knight don!
 Farewell, violin-belly
 Whose sound-post and soul I was, I the poetic lover!
 Farewell, cage for my song,
 And chimney for my flame!
 Farewell!
(catching sight through the window of Torquemada coming home)

CONCEPCIÓN

*(Et toujours le sourire aux lèvres...
 Vraiment cet homme a des biceps
 Qui dépassent tous mes concepts...
 Avec lui pas de propos mièvres !)*
(très aimable)
 Dans ma chambre, Monsieur, il vous plaît
 remonter ?

RAMIRO

Mais laquelle y dois-je porter
 De ces horloges ?

CONCEPCIÓN *(simple et nette)*

Sans horloge !
(Elle sort, précédée de Ramiro.)

20 | Scène 19

(Inigo and Gonzalve sont chacun dans leur horloge. Inigo entrouvre la porte de l'horloge. Un coucou chante. Il referme précipitamment l'horloge. Il entrouvre de nouveau. Une horloge sonne. Il rentre.)

INIGO *(entrouvrant à nouveau l'horloge)*

Mon œil anxieux interroge,
 Mélancolique, l'horizon :
 Amour, Amour, méchant garçon,
 À quelle enseigne tu me loges !
 Comme on doit être bien chez soi,
 Dans un large fauteuil, les pieds dans ses
 pantoufles !
 Quand je languis ici, tellement à l'étroit
 Que cela me coupe le souffle !
 Et personne pour me haler !
 Personne ! Cordon, s'il vous plaît !
 La porte ! La porte ! La porte !
(Il la referme sur lui, au bruit que fait Gonzalve entrouvrant, à son tour, son horloge.)

GONZALVE

Il m'a semblé qu'on appelait.
 Aussi bien, il est, je crois, sage
 D'abandonner notre ermitage !
(Il sort de l'horloge.)
 Adieu, cellule, adieu, donjon !
 Adieu, cuirasse et morion
 Qu'au chevalier fit revêtir sa dame !
 Adieu, tables du violon
 Dont, poète-amant, je fus l'âme !
 Adieu, cage pour ma chanson,
 Cheminée aussi pour ma flamme !
 Adieu !
(apercevant par la fenêtre Torquemada qui rentre)

Zounds! Here's the husband!
To save me the trouble
Of unpleasant explanations,
Let me swiftly regain a convenient refuge.
Let me make haste!
(He goes to enter his clock, but mistakenly opens the one nearer to him, which contains Inigo.)

INIGO (*popping his head out of the clock*)
It's engaged!

Scene 20

(Inigo is visible, huddled inside the clock.)

TORQUEMADA (*entering*)
There is no greater joy for the clockmaker
Than to find his premises filled with customers!
Gentlemen, welcome,
And please excuse me: you have been waiting.

INIGO (*inside the clock, somewhat embarrassed*)
Oh no, please don't apologise!

GONZALVE (*with feigned enthusiasm*)
Your watches are absolute gems . . .

TORQUEMADA (*taking him over to the clock with Inigo inside*)
Do tell me what you think
Of this clock in particular.

INIGO
Precisely: before you arrived, I was examining it
With such interest . . .
TORQUEMADA
Such curiosity is only natural!

INIGO
. . . That I wanted to go inside
To take a closer look
At the wonderful mechanism of the pendulum . . .

TORQUEMADA
Oh, quite!
But I don't find that ridiculous at all!
And, believe me, you'll get your money's worth!
Because you are, of course, purchasing the clock?

INIGO
Certainly!

TORQUEMADA (*to Gonzalve*)
Come now, don't be envious!
(indicating the other clock)
I have a similar one at the same price: it's yours.
You're in luck!

Sacrebleu : voilà le mari !
Pour nous éviter le souci
D'explications sans charme
Regagnons au plus vite un asile opportun.
Dépêchons !
(Il va pour rentrer dans son horloge, mais se trompe et ouvre celle, plus proche, où se tient Inigo.)

INIGO (*apparaissant dans l'horloge*)
Il y a quelqu'un !

21 | Scène 20

(On voit Inigo blotti dans l'horloge.)

TORQUEMADA (*entrant*)
Il n'est, pour l'horloger, de joie égale à celle
De trouver au logis nombreuse clientèle !
Messieurs, soyez les bienvenus,
Et veuillez m'excuser : vous avez attendu.

INIGO (*dans l'horloge, un peu embarrassé*)
Mais comment donc, je vous en prie !

GONZALVE (*avec un enthousiasme feint*)
Vos montres sont de purs bijoux...

TORQUEMADA (*le ramenant à l'horloge où se tient Inigo*)
C'est de cette horloge surtout
Que vous me direz des nouvelles.

INIGO
Avant que vous veniez, je la considérais
Précisément avec tant d'intérêt...
TORQUEMADA
La curiosité est toute naturelle !

INIGO
... Qu'à l'intérieur j'ai voulu pénétrer
Pour examiner de plus près
Le fonctionnement merveilleux du pendule...

TORQUEMADA
Ouais !
Mais je ne trouve pas cela si ridicule !
Et, croyez-moi, vous en aurez pour votre argent !
Car vous prenez, bien entendu, l'horloge ?

INIGO
Certes !

TORQUEMADA (*à Gonzalve*)
Allons, ne soyez pas jaloux !
(montrant l'autre horloge)
J'ai la pareille au même prix : elle est à vous.
C'est une chance !

GONZALVE
But . . . oh, undoubtedly!
(aside)
Impossible to say no,
I must allay his suspicions;
But how this greedy tradesman disgusts me!

TORQUEMADA
Well then, we're all agreed!

INIGO
I would only ask you once again
To get me out of this box:
For, without wishing to criticise, it's rather tight!

TORQUEMADA (*pulling Inigo and taking Gonzalve by the hand*)
Please give me a hand, sir . . .
(Both of them pull.)
Heave . . . ho! And the same to you!
(While Torquemada and Gonzalve are struggling, Inigo sees Ramiro returning, followed by Concepción.)

Scene 21

INIGO (*calling Ramiro*)
By Jove, removal man, you've come at the right moment!

TORQUEMADA (*seeing Ramiro*)
I'd forgotten about him: how could he have slipped my mind?
(to Concepción)
My wife, you can give us a hand too!
(Torquemada, Gonzalve and Concepción form a chain and pull at Inigo; but the chain breaks and he is still inside the clock.)

RAMIRO (*taking hold of Inigo by the waist and hauling him out of the clock as if it were the easiest thing in the world*)
There we are!

INIGO
Gadzooks, what a grip!

CONCEPCIÓN
We can all testify to his strength.

TORQUEMADA (*to Concepción*)
So you still won't have a clock, my dear . . .

CONCEPCIÓN (*indicating Ramiro*)
As regularly as a chronometer,
This gentleman goes by with his mules,
Every morning, beneath my window . . .

GONZALVE
Mais... sans doute !
(à part)
Impossible de dire non,
Il faut endormir ses soupçons ;
Mais que ce trafiquant âpre au gain me dégoûte !

TORQUEMADA
Eh bien ! Nous voilà tous d'accord !

INIGO
Je voudrais seulement vous demander encor
De me tirer de cette boîte :
Car, soit dit sans reproche, elle est un peu étroite !

TORQUEMADA (*tirant Inigo et prenant Gonzalve par la main*)
Veuillez seconder mes efforts, Monsieur...
(Tous deux tirent.)
Hé là... là donc ! Je t'en souhâte !
(Cependant que Torquemada et Gonzalve s'efforcent, Inigo aperçoit Ramiro qui revient, suivi de Concepción.)

22 | Scène 21

INIGO (*appelant Ramiro*)
Pardieu, déménageur, vous venez à propos !

TORQUEMADA (*apercevant Ramiro*)
Je l'avais oublié : où avais-je la tête ?
(à Concepción)
Ma femme, vous non plus, vous n'êtes pas de trop !
(Torquemada, Gonzalve et Concepción font la chaîne et tirent Inigo ; mais la chaîne se rompt et Inigo est toujours dans l'horloge.)

RAMIRO (*prend Inigo à bras-le-corps et l'enlève de l'horloge le plus naturellement du monde*)
Voilà !

INIGO
Sacrebleu, quelle poigne !

CONCEPCIÓN
De sa vigueur chacun témoigne.

TORQUEMADA (*à Concepción*)
Vous n'aurez pas encore d'horloge, chère amie...

CONCEPCIÓN (*montrant Ramiro*)
Régulier comme un chronomètre,
Monsieur passe avec ses mulets,
Chaque matin, sous ma fenêtre...

TORQUEMADA (*to Ramiro*)

Every morning, then, if you please,
You will tell her what time it is.

(The singers ostentatiously come to the front of the stage after offering each other, with affected ceremony, the honour of beginning the address to the audience.)

GONZALVE

A financier . . .

INIGO

And a poet . . .

CONCEPCIÓN (*snorting with laughter*)

A ridiculous husband . . .

TORQUEMADA

A coquettish wife . . .

ALL

A financier . . . And a poet . . .

A ridiculous husband . . . A coquettish wife . . .

GONZALVE

Who speak their lines

In verses sometimes long, sometimes short . . .

Ah!

CONCEPCIÓN, TORQUEMADA, RAMIRO, INIGO

Who speak their lines

In verses sometimes long, sometimes short . . .

TORQUEMADA (*à Ramiro*)

Chaque matin donc, s'il vous plaît,
Vous lui direz l'heure qu'il est.

(Les acteurs viennent avec intention se placer sur le devant de la scène après s'être offert mutuellement, en des cérémonies affectées, l'honneur de commencer l'adresse au public.)

GONZALVE

Un financier...

IÑIGO

Et un poète...

CONCEPCIÓN (*pouffant*)

Un époux ridicule...

TORQUEMADA

Une femme coquette...

TOUS

Un financier... Et un poète...

Un époux ridicule... Une femme coquette...

GONZALVE

Qui se servent pour leurs discours

De vers tantôt longs, tantôt courts....

Ah !

CONCEPCIÓN, TORQUEMADA, RAMIRO, IÑIGO

Qui se servent pour leurs discours

De vers tantôt longs, tantôt courts...

GONZALVE

In broken rhythms,

In comical rhymes . . .

CONCEPCIÓN, TORQUEMADA, RAMIRO, INIGO

(approvingly)

Ah!

RAMIRO, *then* GONZALVE, CONCEPCIÓN, TORQUEMADA,

INIGO

. . . All wrapped in a bit of Spain!

CONCEPCIÓN, RAMIRO, *then* GONZALVE, TORQUEMADA,

INIGO

The moral is Boccaccio's:

When, among all lovers, he's the only competent one,

There comes a time, in the pursuit of love,

Ah!

When the muleteer gets his turn!

THE END

GONZALVE

Au rythme qui se casse,

À la rime cocasse...

CONCEPCIÓN, TORQUEMADA, RAMIRO, IÑIGO

(avec approbation)

Ah !

RAMIRO, *puis* GONZALVE, CONCEPCIÓN,

TORQUEMADA *et* IÑIGO

... Avec un peu d'Espagne autour !

CONCEPCIÓN, RAMIRO, *puis* GONZALVE,

TORQUEMADA *et* IÑIGO

C'est la morale de Boccace :

Entre tous les amants, seul amant efficace,

Il arrive un moment, dans les déduits d'amour,

Ah !

Où le muletier à son tour !

FIN

Les Siècles - François-Xavier Roth – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CLAUDE DEBUSSY

Jeux / Nocturnes

Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain

CD HMM 905291

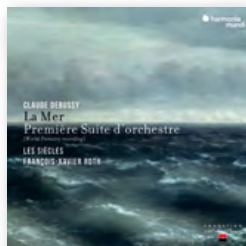
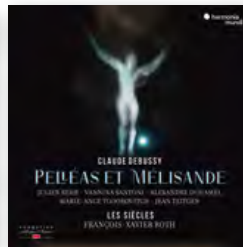
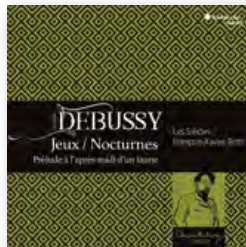
Pelléas et Mélisande

Julien Behr, Vannina Santoni,

Alexandre Duhamel,

Marie-Ange Todorovitch, Jean Teitgen

3 CD HMM 905352.54



La Mer
Première Suite d'orchestre

New mastering

CD HMM 905369

GUSTAV MAHLER

Titan ('Symphony no. 1')

Hamburg / Weimar 1893-94 Version

CD HMM 905299

Symphony no. 4

with Sabine Devieilhe, soprano

CD HMM 905357



MAURICE RAVEL

Piano Concertos

Mélodies / Songs

With Cédric Tiberghien,

Stéphane Degout

CD HMM 902612



Daphnis & Chloé
Complete Ballet

With Ensemble Aedes

CD HMM 905280



Ma Mère l'Oye
Le Tombeau de Couperin
Shéhérazade


CD HMM 905281



La Valse
with MODEST MUSSORGSKY
Pictures at an Exhibition

(orch. Ravel)

CD HMM 905282



**VOUS AIMEZ
LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT**

 **FONDATION**
D'ENTREPRISE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
C'est Vous l'Avenir

Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir, constituée le 23 septembre 2006,
dont le siège social est situé 29 boulevard Haussmann - 75009 Paris. 02/2023.

Partenaire privilégié de l'orchestre
Les Siècles, le Conseil départemental



de l'Aisne soutient l'action de
François-Xavier Roth
dans toutes ses dimensions

artistiques et pédagogiques :

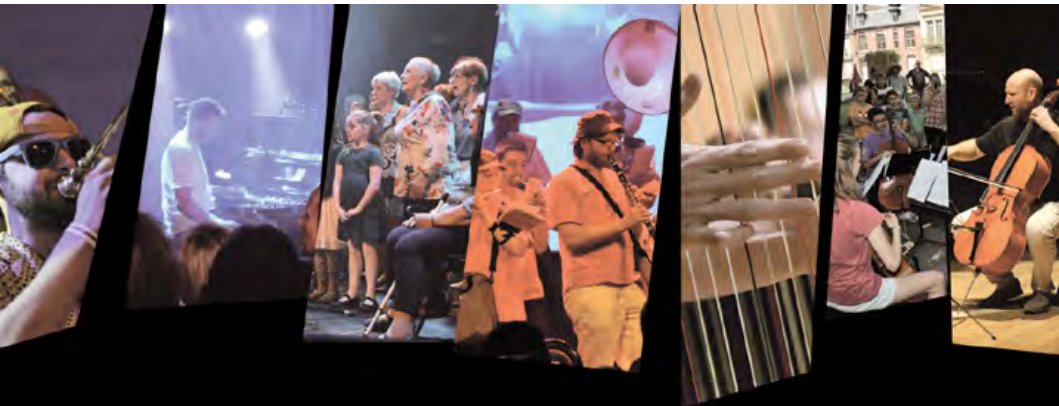
Jeune Symphonie de l'Aisne,

Orchestres Démos,

Cité de la musique et de la danse

de Soissons, Festival de Laon, etc.

ADAMA ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT
DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L' AISNE



Tourcoing aime la musique...

...toutes les musiques

Music Band, Conservatoire à Rayonnement Départemental, Chorale Séniors,
Tourcoing Jazz Festival, Grand Mix, Fanfares, Atelier Lyrique, Carillon



Ce disque est soutenu par le Centre National de la Musique
Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le Ministère de la Culture et de la Communication.
Depuis 2022-2023, l'orchestre est en résidence au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.
La Fondation Société Générale C'est vous l'avenir est le mécène principal de l'orchestre.
La saison 2022-2023 reçoit le généreux soutien d'Aline Foriel-Destezet.
L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu au projet par le Centre National de la Musique et depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.
L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.
L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine.
L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie.
Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible :
Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :

Jean-Philippe Thiellay et toutes les équipes du Centre National de la Musique,
Frédéric Oudéa, Caroline Guillaumin, Hafida Guenfou-Duval, Ulrich Mohrle
et toutes les équipes de la Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir,
toutes les équipes de La Seine Musicale, Doriane Bécue, Peter Maenhout, Christophe Desbonnet,
Gérald Darmanin, Jean-Marie Vuylsteker, Marie-France Berthet, Pierre Hoppé et la ville de Tourcoing,
Hilaire Multon, Pierre Haramburu, Nicolas Guinet et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France,
Xavier Bertrand et la région Hauts-de-France,
Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg, Nicolas Fricoteaux et le département de l'Aisne,
Catherine Delepelaire et la Fondation Echanges & Bibliothèques



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Production Les Siècles

Enregistrement : 23 & 24 mars 2021,

Studio RIFFX 1, La Seine Musicale, Boulogne-Billancourt (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Jiri Heger

Ingénieur du son : Alice Ragon

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Éditeurs des partitions : Maurice Ravel, *L'Heure espagnole*,

livret de Franc-Nohain © Durand & Cie (1908)

Bolero © Ravel Edition - XXI Music Publishing ASBL (2018)

Maquette : Atelier harmonia mundi

lessiecles.com

fxroth.com

harmoniamundi.com