

Maurice Ravel

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

”Don Quichotte à Dulcinée”

pour chant et orchestre (1932-33)

sur des poèmes de Paul Morand (1888-1976)

I – *Chanson romanesque*. Moderato

II – *Chanson épique*. Molto moderato

III – *Chanson à boire*. Allegro

Vorwort

Wenn wir uns der Partitur von Maurice Ravels letztem vollendetem Werk *Don Quichotte à Dulcinée* nähern, liegt es auf der Hand, an die Tragödie von Ravels letzten Lebensjahren zu erinnern. Ravel war immer schon ein Komponist gewesen, der eher wenige Werke komponierte, die dafür umso substantieller und essentieller sind, was ja auch zur Folge hat, dass außergewöhnlich viele seiner Kompositionen ins ständige Repertoire eingingen – sei es in der Klavier- und Kammermusik, in der Orchestermusik, im Lied und der Oper.

Nachdem Ravel im Sommer 1933 immer alarmierendere Anzeichen einer schlimmen Krankheit zeigte, die sich nunmehr in der zunehmenden Unfähigkeit, seine Körperbewegungen zu koordinieren, ausdrückte, begab er sich auf den Rat seiner Freunde zu dem Hirnspezialisten Théophile Alajouanine (1890-1980). Alajouanine berichtete darüber anlässlich eines Vortrags vor der Harveian Society am 17. März 1948 (T. Alajouanine: ‚Aphasia and Artistic Realization‘, *Brain*, 71/3, September 1948):

„Auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens [...] wurde Ravel von einer Aphasie getroffen. Seine Aphasie ist komplexer Natur: es handelt sich um eine Wernicke-Aphasie geringer Intensität ohne jegliche Spuren von Paralyse, ohne Hemianopsie, aber mit einer ideomotorischen und apraktischen Komponente. [...] Sprache und Schreibvermögen sind diffus in Mitleidenschaft gezogen, allerdings nur sehr geringfügig, so dass eine intellektuelle Schwächung nicht festzustellen ist. Gedächtnis, Urteilsvermögen, Gefühlsleben und Geschmackssicherheit in ästhetischen Fragen zeigen auch nach wiederholten Tests keine Beeinträchtigungen. Das Verstehen von Sprache verschlechtert sich nicht so schnell wie die mündliche und schriftliche Ausdrucksfähigkeit. Besonders das Schreiben ist, vor allem aufgrund der Apraxie, sehr fehlerhaft. Die musikalische Ausdrucksfähigkeit ist noch stärker beeinträchtigt, aber nicht in einheitlicher Art und Weise. [...]

Die Wiedererkennung von Melodien, die unserem Musiker vorgespielt werden, funktioniert gut und schnell. Er identifiziert auf der Stelle die meisten Werke, die ihm bekannt sind, und völlig perfekt seine eigenen. Dabei handelt es sich nicht nur um ein unbestimmtes Wiedererkennen, denn er ist in der Lage, auch Rhythmus und Stil exakt auszuwerten. Er bemerkt sofort auch die kleinsten Fehler beim Vorspielen. [...]

Ganz im Gegensatz dazu fallen das Identifizieren von einzelnen Tönen und musikalische Diktate sehr fehlerhaft aus, da er nur einige der Noten und die auch nur zögernd und unter Schwierigkeiten zu bestimmen in der Lage ist. Die große Zahl der Fehler geht sehr wahrscheinlich auf das Konto der Aphasie selbst und beruht auf der Schwierigkeit, den Namen für die jeweilige Note zu finden – ein Phänomen, das übrigens mit der Unfähigkeit, den Zweck alltäglicher Gegenstände zu bestimmen, identisch ist.

Notenlesen ist äußerst schwierig; ab und zu wird eine Note richtig erkannt, meist ist das Lesen aber so gut wie unmöglich. Das gleiche gilt für Solfeggio. [...] vom Blatt spielen funktioniert überhaupt nicht mehr. [...] Wie auch immer, auf jeden Fall lässt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen dem Entziffern akustisch-musikalischer Zeichen und deren optischer Visualisierung feststellen. Zu analytischer Dekodierung ist der Patient also nicht mehr in der Lage, er erkennt aber gleichwohl ohne Zögern jedes Musikstück.

Klavierspielen selbst ist auch sehr problematisch, da unser Aphasie-Patient abgesehen von den Leseproblemen auch Schwierigkeiten hat, die Noten auf der Tastatur zu finden. Manchmal schlägt er eine falsche Note an, ohne es zu merken. So spielt er zum Beispiel das c-c-Arpeggio auf e, immer wieder, bis man seine Finger auf die richtigen Tasten legt. Tonleitern, sowohl in Dur als auch in Moll, schafft er recht gut; Versetzungszeichen werden korrekt berücksichtigt. Aber es tritt hier eine praktische Schwierigkeit auf. Er ist in der Lage, mit nur einer Hand (der rechten) den Anfang von *Ma mère l'oye* zu spielen, aber nicht mit beiden Händen, das muss er immer wieder üben. Trotz ständigen Übens während einer ganzen Woche gelingt es ihm nicht, den Anfang der *Pavane* auch nur mit einer Hand zu spielen. Deutlich bessere Ergebnisse erzielt er allerdings, wenn er eigene Kompositionen spielt, die er auswendig kann. So gibt er plötzlich den Anfang des *Tombeau de Couperin* richtig wieder, zum Weiterspielen ist es aber offenbar zu schwer. Die ersten sieben oder acht Takte spielt er, um eine Terz nach unten versetzt, fehlerlos und fast perfekt. Die größten Probleme bereiten ihm unbekannte Stücke; er schafft es nicht, von einem ihm bis dahin unbekanntem Scarlatti-Stück mehr als die ersten zwei, drei Noten zu spielen.

Notenschreiben ist sehr mühsam, es geht aber immerhin noch besser als normales Schreiben. Diktierte Noten schreibt er langsam und mit vielen Fehlern. Abschreiben ist fast überhaupt nicht mehr oder nur noch unter größten Anstrengungen möglich. Dagegen gelingt es ihm noch, große Teile seiner *Entretiens de la belle et de la bête* aus dem Gedächtnis zu notieren, wenn auch langsam und mühselig. Die Noten werden schneller und zielsicherer plaziert als sonst; am meisten scheint ihn seine Schreib-Apraxie zu behindern. Das auswendige Vorsingen eigener Werke klappt gut, wenn auch die ersten Noten vorgegeben werden müssen. Er behauptet, sich an Melodien leicht erinnern zu können und sie in seinem Kopf klingen zu hören. Musikalisches Denken scheint vergleichsweise besser erhalten zu sein als die musikalische Ausdrucksfähigkeit.

Obwohl unserem Musiker also jegliche schöpferische Tätigkeit verwehrt ist, kann er noch Musik hören, Konzerte besuchen und seine Kritik daran äußern oder das musi-

kalische Vergnügen beschreiben, das er dabei empfindet. Seine künstlerische Sensibilität erscheint unverändert, ebenso wie seine Urteilskraft [...]“

Im November 1933 traf Valentine Hugo (1887-1968) mit Ravel zusammen, und er „sagte ganz unvermittelt: ‚Valentine, ich werde meine Jeanne d’ Arc nie zustande bringen; die Oper existiert zwar schon in meinem Kopf, ich höre sie, aber ich werde sie nicht mehr aufschreiben können. Es ist aus, ich kann meine Musik nicht mehr notieren.‘ Und dann versuchte er mir in bedrückender stiller Verzweiflung diesen widerwärtigen Spuk, der seine Ideen in seinem Kopf eingekerkert hielt, zu erklären. [...] Im Wagen gestand er mir seine Aufregung darüber, in wenigen Augenblicken mit Breton und Eluard zusammenzutreffen. [...] Er hätte die beiden Dichter, die er jetzt mit mir treffen würde, wohl gerne besser gekannt; ‚aber jetzt‘, sagte er resigniert, ‚ist es zu spät‘. Ich kann dieses Gesicht nicht vergessen, diesen wachen und zugleich ergebenden Blick unter den beiden schwarzen Linien der Augenbrauen, den sorgfältig gekämmten weißen Haaren; diesen Gesichtsausdruck, der die ganze Melancholie eines Abschieds widerspiegelte. [...] Ravel zuckte unmerklich zurück, als man ihm den Federhalter reichen wollte, und sagte ohne Umschweife: ‚Ich kann nicht. Ich kann nicht unterschreiben. Mein Bruder wird Ihnen morgen ein Autogramm von mir zukommen lassen.‘ Ein grausamer Augenblick stiller Tragik. Paul Eluard sagte mit viel später, als wir noch einmal über diesen furchtbaren Moment sprachen, er habe den Eindruck gehabt, dass dieser zwar etwas zurückhaltende, aber doch liebenswürdige und natürliche Mensch damals auf einen Schlag zu Eis erstarrt sei. Ravel drehte sich zu mir um und sagte: ‚Valentine, lassen Sie uns gehen, schnell.‘“ Als sie sich verabschiedeten, bemerkte Ravel beiläufig: „Außerdem sehen Sie mich im Moment noch, aber in wenigen Augenblicken werden Sie den Eindruck bekommen, dass ich Sie nicht mehr wahrnehme, und dann wird es für Sie sein, als wenn ich nicht mehr vorhanden wäre.“ (V. Hugo, ‚Trois souvenirs sur Ravel‘, *Revue musicale*, Januar 1952)

Igor Strawinsky erzählte Robert Craft (veröffentlicht von Craft in den ‚Conversations with Igor Strawinsky‘): „Ich glaube, als Ravel zu seiner letzten Operation ins Krankenhaus ging, wusste er ganz genau, dass er aus diesem Bett nicht wieder aufstehen würde. Zu mir sagte er noch: ‚Solange die Wirkung des Äthers anhält, können sie mit meinem Schädel machen, was sie wollen.‘ Die Wirkung hielt nicht lange genug an, der arme Mann fühlte den Einschnitt sehr wohl. Im Krankenhaus habe ich ihn nicht mehr besucht – zuletzt gesehen habe ich ihn in der Leichenhalle. Die obere Hälfte seines Schädels war immer noch bandagiert.

Seine letzten Jahre waren grausam; er verlor nach und nach sein Gedächtnis und die Beherrschung über große Teile seiner Bewegungskoordination. Und das alles bei vollem Bewusstsein! Gogol starb schreiend und Diaghilev lachend (und seine über alle Maßen geliebte *La Bohème* singend), aber Ravel starb Stück für Stück.“

Am 14. Januar 1932 spielte Marguerite Long (1874-1966) in Paris im Rahmen eines Ravel-Festivals unter Leitung des Komponisten die Uraufführung des G-Dur-Klavierkonzerts. Publikum und Kritik waren einhellig begeistert von dem lichten, überraschenden, klar

balancierten Werk. Kurz darauf absolvierte Ravel mit Mme. Long und seinem neuen Konzert eine viermonatige, sehr anstrengende Tournee durch ganz Europa, gegen ärztlichen Rat, und erholte sich daraufhin im Baskenland. Zwei neue Aufträge kamen herein: *Morgiane*, ein Ballett für Ida Rubinstein (1885-1960) nach der Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern aus 1001 Nacht (hierfür hat er nur fragmentarische Skizzen verfasst), und eine Filmmusik zu *Don Quixote* in der Regie Georg W. Pabst (1885-1967), mit Fjodor Schaljapin (1873-1938) in der Hauptrolle. Er begann im Sommer 1932 mit der Vertonung von drei Texten Paul Morands, die Schaljapin singen sollte. Doch ließ sein Zustand nicht zu, dass er rechtzeitig fertig wurde, worauf Jacques Ibert (1890-1962) den Job bekam und mit leichter Hand erledigte. Aus diesem Grunde blieben die drei Lieder *Don Quichotte à Dulcinée* einzig für den Konzertsaal übrig.

Am 17. Januar 1933 hoben in Paris Auftraggeber Paul Wittgenstein (1887-1961) und das Orchestre Symphonique unter Leitung des Komponisten Ravels Klavierkonzert für die linke Hand aus der Taufe, mit großem Erfolg. Ein weiteres gemeinsames Konzert in Monte Carlo war geplant, doch Ravels ging es so schlecht, dass Paul Paray (1886-1979) für ihn einsprang. Im Sommer 1933 machte er Urlaub in Saint-Jean-de-Luz und musste feststellen, dass er sowohl beim Schwimmen kaum noch seine Bewegungen koordinieren konnte, als auch, dass ihn das Schreiben extreme Mühen kostete. Einige Monate völligen Rückzugs sorgten dann für eine vorübergehende Verbesserung seines Zustands. Im November 1933 stand er vor dem Orchestre Padeloup und dirigierte den *Boléro* und das Klavierkonzert G-Dur mit Marguerite Long. Dies war sein letzter öffentlicher Auftritt. Unter vielen Qualen gelang es ihm in jener Zeit, *Don Quichotte à Dulcinée* fertigzustellen, zunächst in der Fassung mit Klavier, dann, unter Mithilfe von Lucien Garban (1877-1959) und Manuel Rosenthal (1904-2003), die Orchesterfassung.

Die Handschrift der Partitur gab er Martial Singher (1904-90), der Ravels gründlichstem Biographen Arbie Orenstein darüber berichtete (A. Orenstein: *Ravel. Man and Musician*): „Ravel gab mir das Liedermanuskript nach einem Mittagessen im Hause unseres gemeinsamen Freundes, des Mathematikprofessors M. Lacombe [...] Für einen jungen Sänger, der lediglich drei Opernspielzeiten auf seinem Konto und nur sehr wenig Konzerterfahrung hatte, war dies ein verblüffendes, unglaubliches Ereignis. Frühere Absprachen und ein Sommerurlaub in meiner Heimat Biarritz verzögerten jede weitere Beschäftigung mit den Liedern bis in den Herbst. Ich übergab das Manuskript dem Verlag Durand, genauer M. Garban, der offenbar für die Veröffentlichung zuständig war – später sah ich Korrekturfahnen lesen. Bald danach (im November?) wurde ich aufgefordert, die Lieder für *His Master's Voice* aufzunehmen. So wurden sie unmittelbar mit Orchesterbegleitung für die Schallplattenaufnahme aufgeführt, noch bevor sie veröffentlicht oder mit Klavierbegleitung dargeboten wurden. Ravel war während der Aufnahmen zugegen und korrigierte falsche Noten, Tempi und Dynamik sowohl in der Singstimme als auch in der Instrumentation. Eine Bezeichnung, die im Druck nicht auftaucht, ist ein Ritardando im *Chanson romanesque*, und zwar bei den drei Achtelnoten auf die Wörter ‚dessous le‘ (blâme) und wieder auf ‚vous bénis‘ (sant). Das Lied hießdamals noch *Chanson romantique*, und erst in der Fahnenkorrektur wurde der Titel in der gültigen Weise verändert [...] Bevor die

Lieder in Druck gingen, war Ravel so freundlich, mich zu fragen, ob ich mich freuen würde, wenn er sie mir widmete. Ich errötete regelrecht und antwortete ihm, ich hätte ihm weder lange noch gut genug gedient, um eine solche Ehre zu verdienen. Da lachte er nur und sagte: ‚Würden Sie in diesem Fall gerne eines der Lieder zu Ihrem Lieblingslied erklären?‘ Ich wählte das *Chanson épique*, und er entschied sich dafür, mir dieses zu widmen. Er war jedoch schon nicht mehr fähig, die Widmung eigenhändig niederzuschreiben, und so fand ich meinen Namen über dem Lied schließlich auf dem gedruckten Exemplar. Später bemerkte er, ich hätte ‚natürlich das richtige Lied gewählt‘.“

Zur Uraufführung gelangte *Don Quichotte à Dulcinée* am 1. Dezember 1934 im Pariser Théâtre du Châtelet durch Martial Singher, der vom Orchestre Colonne unter Paul Paray begleitet wurde. Das neue Werk wurde in der auf die Symphonie von César Franck und einige Opernarien folgenden zweiten Konzerthälfte umrahmt von *Ma mère l'oye* und *La Valse* und erntete einhellige Begeisterung. Ebenfalls 1934 erschienen sowohl die Klavierfassung als die Orchesterpartitur bei Durand im Druck. Die drei Lieder sind Robert Couzinou, Martial Singher und Roger Bourdin gewidmet. Arbie Orenstein charakterisiert sie im einzelnen folgendermaßen:

Chanson romanesque. In diesem Lied wechseln 6/8- und 3/4-Takt andauernd ab, was für die spanische *quajira* kennzeichnend ist. Der Text ist vom Tanzmuster streng geformt, die volkstümliche Vertonung erinnert an die *Chanson espagnole*.

Chanson épique. Das beste Lied der Gruppe basiert auf dem Rhythmus des *zortzico*, eines baskischen Tanzes im Fünfertakt. Die parallelen Quartsextakkorde am Anfang erzeugen eine Stimmung der Ergebenheit. Schließlich verwendet Ravel auch zum ersten Mal das Vibraphon.

Chanson à boire. Auf der Grundlage des lebhaften Dreiertaktes des spanischen *jota* enthält dieses strophische Trinklied verschiedene amüsante Portamenti für den Solisten. Es hat wohl symbolischen Wert, dass Ravel sich mit einer Hommage an das Spanien seiner Phantasie verabschiedete und sein Werk mit einem überschäumenden ‚Hoch‘ auf die Lebensfreude abschloss.

Danach war Maurice Ravels künstlerische Laufbahn zu Ende. Die verbleibenden drei Jahre standen im Zeichen der fortschreitenden Krankheit. Zu Ernest Ansermet (1883-1969) sagte Ravel, sein Kopf sei voller Ideen, doch sobald er sie notieren wolle, verschwänden sie. Nach einer Aufführung von *Daphnis et Chloé* unter Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965) 1937 meinte er verzweifelt zu der Geigerin Hélène Jourdan-Morhange (1892-1961), die Rosenthals unverbürgter Aussage zufolge einen Heiratsantrag Ravels abgelehnt haben soll: „Ich habe noch so viel Musik im Kopf. Ich habe nichts gesagt, ich habe noch alles zu sagen.“

Hiermit wird die Partitur von Maurice Ravels letztem Werk, *Don Quichotte à Dulcinée* in der Orchesterfassung, erstmals im Studienformat zugänglich gemacht.

Christoph Schliüren, April 2008

Aufführungsmaterial ist vom Verlag *Durand et Cie., Editeurs, Paris* (www.durand-salabert-eschig.com oder www.editionsricordi.com oder www.ricordi.de) zu beziehen.

Maurice Ravel

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

”Don Quichotte à Dulcinée”

pour chant et orchestre (1932-33)
sur des poèmes de Paul Morand

I – *Chanson romanesque*. Moderato

II – *Chanson épique*. Molto moderato

III – *Chanson à boire*. Allegro

Preface

Turning to the score of Maurice Ravel’s last completed composition, *Don Quichotte à Dulcinée*, it seems only natural to recall the tragedy of his final years. Ravel had always been a composer whose works were few in number but all the more substantive and essential in quality. As a result, a remarkably large number of them have entered the standard repertoire, whether piano or chamber music, orchestral works or chansons, or even opera.

In the summer of 1933 Ravel showed alarming signs of a serious illness that found expression in an increasing inability to coordinate his physical movements. At the advice of his friends he sought treatment from the brain specialist Théophile Alajouanine (1890-1980), who reported his findings on 17 March 1948 during a lecture to the Harveian Society (T. Alajouanine: ‘Aphasia and Artistic Realization,’ *Brain*, 71/3, September 1948):

“At the peak of his artistic achievement, [...] Ravel is struck down by an aphasia. His aphasia is of a complex nature: it is a Wernicke aphasia of moderate intensity, without any trace of paralysis, without hemianopia, but with an ideomotor apractic component. [...] Oral and written language are diffusely impaired, but moderately so, without any noticeable intellectual weakening. Memory, judgment, affectivity, aesthetic taste do not show any impairment on repeated tests. Understanding of language remains much better than oral or written abilities. Writing, especially, is very faulty, mainly due to apraxia. Musical language is still more impaired, but not in a uniform manner. [...]

“Recognition of tunes played before our musician is generally good and prompt. He recognizes immediately most of the works he knew, and anyway he recognizes perfectly his own works. That recognition is not a vague one, for he is able to evaluate exactly rhythm and style as shown by the following facts. He immediately notices the slightest mistake in the playing [...] On the contrary analytic recognition of notes, and musical dictation, are quite faulty, or seemingly so, since he could name only some

notes hesitatingly and with difficulty. His numerous mistakes are due, very likely, to aphasia itself, and to the difficulty of finding the name of a note, a trouble exactly similar to name designation for common objects. [...] Note reading is extremely difficult. From time to time a note is read exactly. Most often reading is impossible. The same is true for solfeggio [...] [P]iano playing is almost impossible after reading. [...] Anyway a quite definite discrepancy is noted between deciphering musical signs, and their visual recognition. If an analytical deciphering is almost impossible, on the contrary the patient is able to recognize at first glance whatever piece he has to find, and that without any error.

“Piano playing is very difficult, since in addition to difficulty in reading, our aphasic patient has to search for the location of notes on the keyboard. He sometimes misplaces notes without being aware of it. For instance he plays the E-E instead of the C-C arpeggio, and plays it again and again, until his fingers are placed on the proper keys. He plays scales quite well, both major and minor ones. Sharps and flats are well marked. There is just a practical difficulty. He can play with only one hand (the right one) the beginning of *Ma Mère l’Oye*. With both hands he cannot decipher. He needs many exercises to play in that way. In spite of many exercises during a whole week he cannot succeed in playing the beginning of the ‘Pavane’ even with separate hands. On the contrary he has a greater performance ability when he plays by heart pieces of his own composition. He suddenly gives a right idea of the beginning of *Le Tombeau de Couperin* which is, however, too difficult to finish. Seven or eight bars are played almost perfectly, and he plays them, transposing down a third, without any error. When attempting an unknown piece he finds a much greater difficulty: he cannot play more than two or three notes of a piece by Scarlatti, which he did not previously know.

“Musical writing is very difficult, although better preserved than plain writing. He writes dictated notes slowly and with numerous errors, but copying is almost impossible and requires from the patient enormous effort. On the contrary, writing by heart a portion of his ‘Entretiens de la belle et la bête’, though difficult and slow, is better performed than the other tests. Notes are better and more quickly placed, and he seems mainly disturbed by writing apraxia. Singing by heart is correctly performed for some of his works, but only if the first note or notes are given. He says that tunes come back quite easily, and that he can hear them singing ‘in his head’. Musical thinking seems comparatively better preserved than musical language itself.

“Though all artistic realization is forbidden to our musician, he can still listen to music, attend a concert, and express criticism on it or describe the musical pleasure he felt. His artistic sensibility does not seem to be in the least altered, nor his judgment.”

In November 1933 Valentine Hugo (1887-1968) met with Ravel, who said “quite out of the blue: ‘Valentine, I’ll never write my *Jeanne d’Arc*. It’s there in my head, I can hear it, but I’ll never write it down, it’s the end, I can’t write my music down any more.’ And he tried to explain, with a calm, terrifying despair, the fearful shadow which im-

prisoned all his ideas in his head. [...] In the cab he confided to me the emotion he felt at the prospect of meeting Breton and Eluard in a few minutes' time. He had been more passionately interested in the surrealist movement than he had let on and he would have liked to know the protagonists better. He said to me in a weary voice, 'Now it's too late'. I cannot forget his face, the alert yet submissive gaze beneath the two black curves of his eyebrows, his carefully combed white hair; this facial expression, reflecting all the melancholy of a farewell. [...]

"When he was offered the pen he recoiled slightly and said, 'I can't sign, my brother will send you my signature tomorrow.' A cruel moment of silent tragedy. Paul Eluard said to me, much later when I recalled this awful moment, that he had the impression of Ravel, so far behaving easily and naturally if a little distant, suddenly becoming *frozen*. Ravel turned to me and said, 'Valentine, let's go, now.'"

As they said their goodbyes Ravel remarked offhandedly: "You can see me at the moment but shortly I'll look as though I don't see you any more and you'll feel as though you can no longer see me" (V. Hugo, 'Trois souvenirs sur Ravel,' *Revue musicale*, January 1952).

Igor Stravinsky told Robert Craft, as recorded in his *Conversations with Igor Stravinsky*): "I think Ravel knew when he went into the hospital for his last operation that he would go to sleep for the last time. He said to me: 'They can do what they want with my cranium as long as the ether works.' It didn't work, however, and the poor man felt the incision. I did not visit him in this hospital and my last view of him was in a funeral home. The top part of his skull was still bandaged. His final years were cruel, for he was gradually losing his memory and some of his co-ordinating powers, and, he was, of course, quite aware of it. Gogol died screaming and Diaghilev died laughing (and singing *La Bohème* which he loved genuinely and as much as any music), but Ravel died gradually."

On 14 January 1932 Marguerite Long (1874-1966) gave the première of the *G-major Piano Concerto* under the composer's baton during a Ravel festival in Paris. Critics and audience alike were ravished by this limpid, surprising, clearly balanced new work. Shortly thereafter Ravel, against the advice of his doctor, embarked with Mme Long on an exhausting four-month tour of Europe with the new concerto, after which he recuperated in the Basque territories. Two new commissions arrived: *Morgiane*, a ballet for Ida Rubinstein (1885-1960) based on the story of Ali Baba and the Forty Thieves from *A Thousand-and-One Nights* (only a few fragmentary sketches were written down), and a score for a film on Don Quixote, directed by Georg W. Pabst (1885-1967) and starring Fyodor Chaliapin (1873-1938) in the title role. In the summer of 1932 he began to set three poems by Paul Morand for Chaliapin to sing. But his ailment did not permit him to complete the work on schedule, and the task then passed to Jacques Ibert (1890-1962), who finished it in a trice. As a result, all that remains for the concert hall are the three songs *Don Quichotte à Dulcinée*.

On 17 January 1933 Ravel's *Piano Concerto for the Left Hand* was premièred in Paris, with the composer conducting the Orchestre Symphonique and the piano part taken by the man who commissioned the work, Paul Wittgenstein (1887-1961). It, too, was a rousing success. Another joint concert was planned for Monte Carlo, but Ravel felt so poorly that his place as the rostrum was taken by Paul Paray (1886-1979). In the summer of 1933, while vacationing in Saint-Jean-de-Luz, he discovered that he could barely coordinate his movements while swimming and that even writing cost him an inordinate amount of effort. A few months of complete withdrawal brought about an improvement in his health. In November 1933 he stood at the head of the Orchestre Padeloup and conducted his *Boléro* and the *G-major Piano Concerto* with Marguerite Long. It was his last appearance in public. In great torment he was able to complete *Don Quichotte à Dulcinée*, first in a version with piano, then, with the aid of Lucien Garban (1877-1959) and Manuel Rosenthal (1904-2003), in its orchestral version. He then gave the handwritten score to Martial Singher (1904-1990), who reported the event to Ravel's biographer Arbie Orenstein (*A. Orenstein: Ravel. Man and Musician*, p. 105-6): "Ravel gave me the manuscript of the songs after a lunch in the house of a common friend M. Lacombe, professor of mathematics. [...] To a young singer with only three operatic seasons to his credit, and very little concert experience, it was a staggering and unbelievable event. Previous commitments, and a summer vacation in my home town of Biarritz, delayed any action on the songs until the fall. I surrendered the manuscript to Durand publishers, more precisely to M. Garban who seemed to be in charge of its publication, and whom I saw later doing the correcting of the proofs. Very soon (November?) I was called upon to record the songs for 'La Voix de son Maître,' and the songs were performed directly with orchestra, before being published or performed with the piano arrangements, for that recording. Ravel was present at the recording session and made several remarks about wrong notes, tempi, and dynamics, both for the voice and the instruments. One notation which does not appear in the published songs is a ritardando, in the 'Chanson romanesque,' on the three eighth notes on the words 'dessous le' (blâme) and again on the words 'vous bénis' (sant). The song was then called 'Chanson romantique,' and it is only at the proofs correction [*sic*] that the name was rightly modified. [...] Before the songs were printed, Ravel was gracious enough to ask me whether I would be pleased if he dedicated them to me. Actually blushing, I answered that I had not served him well enough or long enough for deserving such an honor. He laughed lightly and said, 'In this case, would you care to choose one of the three songs as being your favorite?' I chose the 'Chanson épique,' and he decided to dedicate it to me. But he was already unable to write the dedication with his own hand, and I saw my name in print on the song when it was published. He commented later that 'of course, I had chosen the right one!'"

Don Quichotte à Dulcinée received its première on 1 December 1934 in Paris's Théâtre du Châtelet, with Martial Singher singing the title part accompanied by the Orchestre Colonne under Paul Paray. The new work followed upon César Franck's *D-minor Symphony* and several opera arias in the second half of the program, where it was flanked by *Ma mère l'oye* and *La Valse*, and was received with unstinting approval.

In the same year both the piano version and the orchestral score were issued in print by Durand. The three chansons are dedicated to Robert Couzinou, Martial Singher, and Roger Bourdin. Arbie Orenstein characterizes them as follows:

Chanson romanesque (moderato). This song alternates 6/8 and 3/4 throughout, which is characteristic of the Spanish *quajira*. The text is rigorously molded by the dance pattern, and the folklike setting recalls the *Chanson espagnole*.

Chanson épique (molto moderato). The most successful of the group, the *Chanson épique* is based upon the rhythm of the *zortzico*, a Basque dance in quintuple meter. The opening parallel 6/4 chords establish the devotional mood, and the appearance of the vibraphone marks the composer's initial utilization of this instrument.

Chanson à boire (allegro). Based upon the lively triple meter of the Spanish *jota*, this strophic drinking song contains several amusing portamenti for the soloist. It is perhaps symbolic that Ravel bade farewell to his art with a homage to the Spain of his fantasy, concluding with an exuberant toast to the joy of living.

With this, Ravel's artistic career had come to an end. The three years remaining to him were marked by his progressive decline. In conversation with Ernest Ansermet (1883-1969), he complained that his brain was full of ideas that vanished the moment he tried to put them down in writing. In 1937, following a performance of *Daphnis et Chloé* under Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), he said in despair to the violinist Hélène Jourdan-Morhange (1892-1961), the woman to whom, according to the unsubstantiated testimony of Maurice Rosenthal, he once proposed marriage: "There's so much music still in my head. I've said nothing. I've still got it all to say."

With the present publication the orchestral version of Maurice Ravel's final work, *Don Quichotte à Dulcinée*, is made available for the first time in miniature score.

Christoph Schlüren, April 2008

For performance materials please contact the publisher *Durand et Cie., Editeurs, Paris* (www.durand-salabert-eschig.com or www.editionsricordi.com).