



RAVEL

L'Heure espagnole

Don Quichotte à Dulcinée

Lombardo • Druet
Antoun • Barrard
Courjal • Le Roux

Orchestre National de Lyon

Leonard Slatkin

Maurice
RAVEL
(1875-1937)
L'Heure espagnole (1907-09)
Libretto by Franc-Nohain (1872-1934)

Torquemada, a clockmaker Luca Lombardo, Tenor
 Concepción, Torquemada's wife Isabelle Druet, Mezzo-soprano
 Gonzalve, a student poet Frédéric Antoun, Tenor
 Ramiro, a muleteer Marc Barrard, Baritone
 Don Iñigo Gomez, a banker Nicolas Courjal, Bass

Orchestre National de Lyon • Leonard Slatkin

Recorded at the Auditorium Maurice-Ravel, Lyon, France,
 from 22nd to 26th January, 2013
 Producer and editor: Daniel Zalay
 Assistant producer and editor: Quentin Hindley
 Engineer: Hugues Deschaux

Don Quichotte à Dulcinée (1933)
Poems by Paul Morand (1888-1976)

Don Quichotte François Le Roux, Baritone

Recorded at the Auditorium Maurice-Ravel, Lyon, France,
 from 18th to 20th September, 2013
 Producer: Quentin Hindley
 Engineer: Hugues Deschaux
 Editor: Hugues Deschaux

L'Heure espagnole

48:30

1	Introduction	2:29	13	Scene 12: Enfin, il part ! (<i>Iñigo, Concepción</i>)	3:08
2	Scene 1: Señor Torquemada, horloger de Tolède ? (<i>Ramiro, Torquemada</i>)	1:55	14	Scene 13: Voilà l'objet ! Que faut-il que j'en fasse ? (<i>Ramiro, Concepción, Iñigo</i>)	0:59
3	Scene 2: Totor ! (<i>Concepción, Torquemada, Ramiro</i>)	2:05	15	Scene 14: Ah ! vous, n'est-ce pas, preste ! (<i>Concepción, Gonzalve</i>)	1:35
4	Scene 3: Il reste, voilà bien ma chance ! (<i>Concepción, Ramiro</i>)	2:22	16	Scene 15: En dépit de cette inhumaine (<i>Gonzalve</i>)	1:32
5	Scene 4: Il était temps, voici Gonzalve ! (<i>Concepción, Gonzalve</i>)	3:05	17	Scene 16: Voilà ce que j'appelle une femme charmante (<i>Ramiro, Concepción</i>)	2:52
6	Scene 5: C'est fait ! l'horloge est à sa place (<i>Ramiro, Concepción, Gonzalve</i>)	1:33	18	Scene 17: Oh ! la pitoyable aventure ! (<i>Concepción, Gonzalve</i>)	2:58
7	Scene 6: Maintenant, pas de temps à perdre ! (<i>Concepción, Gonzalve</i>)	1:38	19	Scene 18: Voilà !... Et maintenant, Señora, je suis prêt (<i>Ramiro, Concepción</i>)	1:28
8	Scene 7: Salut à la belle horlogère ! (<i>Iñigo, Concepción</i>)	1:57	20	Scene 19: Mon œil anxieux interroge (<i>Iñigo, Gonzalve</i>)	3:43
9	Scene 8: Voilà... Et maintenant à l'autre ! (<i>Ramiro, Concepción, Iñigo</i>)	1:25	21	Scene 20: Il n'est, pour l'horloger, de joie égale (<i>Torquemada, Iñigo, Gonzalve</i>)	2:15
10	Scene 9: Evidemment, elle me congédie (<i>Iñigo</i>)	2:03	22	Scene 21: Pardieu, déménageur, vous venez à propos ! (<i>Iñigo, Torquemada, Ramiro, Concepción, Gonzalve</i>)	4:45
11	Scene 10: Voilà ce que j'appelle une femme charmante (<i>Ramiro</i>)	2:04			
12	Scene 11: Monsieur, ah ! Monsieur ! (<i>Concepción, Ramiro</i>)	0:37			

Don Quichotte à Dulcinée

7:12

23	No. 1. Chanson romanesque	2:06
24	No. 2. Chanson épique	3:06
25	No. 3. Chanson à boire	2:00

Maurice Ravel (1875-1937)

L'Heure espagnole (1907-09)

Ravel's stage works – in the realm of both opera and ballet – represent gloriously original and beautiful contributions to the theatrical repertory. They are as subtle and expressively poised as could be imagined, more so perhaps than many more obviously popular works for the theatre. Their great subtlety and unusual subject matter are striking, and both the operas are cast in just a single act, thus needing to be intelligently programmed with other works (or each other...) so as to provide a complete evening's performance in the theatre – facts which taken together might well have placed them in the remoter margins of the operatic repertory. Yet all of Ravel's main stage works are well known and regularly performed, and lead an existence firmly in the public eye, even if slightly towards the fringes of the regular dramatic corpus.

As I have suggested, they really don't conform to type. The two operas in particular show a striking and unusual originality of subject and conception that is displayed with a light and elegant touch, typical of Ravel but far removed from more emphatic and conventional operatic styles. In the case of *L'Heure espagnole* it is not so much the scenario in itself, as Ravel's unusually thoughtful and refined treatment of it, that gives the piece its originality and special appeal. It has charm, comedic energy and lyric poise, a certain tautly Spanish flavour, and a magical sense of orchestral colour. Above all, it has extreme sonic refinement and clear, well defined vocal writing. Ravel's conception and style show elegance and an obvious deftness of hand, though there is no lack of theatrical definition and expressive intensity as well.

Ravel himself said he saw the key to this opera – in purely aesthetic terms, yes, but also very much from the point of view of his listeners – as residing in his treatment of the dialogue, that is, in the delineation of the characters' speech. By this he meant the verbal accentuation and the 'stretching' of the words across the musical phrases, and also the way the orchestral texture works around this skilful delineation of the text. This type of recitative-declamation in lyric form underlines the

relationship of the piece to eighteenth-century comedy in general, and to the Italianising *opéra-bouffe* in particular.

The result of his treatment of the words is a kind of musically and poetically heightened speech, while the orchestra sustains, punctuates, weaves itself around and in and out of the dialogue like a sort of colouristic and poetic halo. It also gives the dialogue its stage rhythm – the human speech is primary, and goes directly together with the stage action, the rhythm of which is generated from the orchestra. There is an evident and obviously important truth in all this, so far as the dramatic evolution of the piece is concerned, and the way it is put across to the audience in the theatre.

But it seems also, perhaps, something of a self-effacing gesture on Ravel's part, almost as if he were trying to hide behind the almost schematic effects of his own subtlety and skill, while at the same time trying to draw absolutely no attention to them. For we must admit that the invention and poetic beauty of his score are extraordinary, transforming and deepening the external course of the comedy without ever undermining it or making it less funny. Rather, it is the reverse – Ravel's harmonic poetry and orchestral magic enhance the comedy by giving it a gentle human poignancy and poetic presence.

The wit, the amusement, the sense of character, all emerge from the speech, from the way the words are rhythmicised, accented and projected across the stage for each character, each in his or her way. The result is a beautifully turned conversation piece, mapped out by the characters' physical entrances and exits, and also by their pointed and neatly economical verbal exchanges.

The vocal writing mirrors the dramatic tempo and the (deliberate) stylisation of the characters' dialogue – and it shows Ravel's sharpness of observation of speech patterns, both natural and theatrical. In the overall sonic picture, it is given not just harmony and textural substance but atmosphere and a kind of poetic aura by the sonorities of Ravel's orchestra.

The libretto itself is written in a (deliberately) rather eccentric but beautifully crafted style, with a clever stylisation and an inherently subtle and amusing approach to rhythm, rhyme and syllable count. Such features are clearly audible, and amusing, through Ravel's clear delineation and projection of the text. In a letter written on 17 May 1911, two days before the première therefore, Ravel confided: 'What I've tried to do is admittedly rather ambitious: [nothing less than] to breathe new life into the Italian *opera buffa*: following only the [guiding] principle... [of good declamation, I have observed the fact that] the French language, like any other, has its own distinctive accents and pitch inflections.'

L'Heure espagnole also forms part of a larger group of Spanish-tinged works that appeared all along the course of Ravel's career. The necessary Spanish colouring moreover provided him with a very good reason for his virtuosic use of the full colouristic and articulatory resources of the modern orchestra, deployed in the modern manner, which in his view was perfectly attuned to comedy – well suited, that is, to underlining, intensifying and at times exaggerating a range of comic effects.

What, then, is this opera overall? How can we best think of it as a highly individual piece, not merely as a type? And how might we describe its mixture of elegantly turned farce and poetic evocation if we had to sum it up? On one level, the opera is a delightful situation comedy, a kind of gentle and amusing farce. Concepción looks forward to her assignation with the poet Gonzalve but is thwarted, getting both more and less than she had bargained for. As the synopsis shows, the working out of this comic situation provides the axis and resources of the plot. On another level, the orchestral invention has an evocative charm and power that together create a strong poetic atmosphere and (as I have suggested) a sense of poetic presence that cannot be discounted. The orchestra weaves its own poetry and gives the comic characters a depth and atmosphere they would otherwise lack.

Ravel's two operas (the second being *L'Enfant et les sortilèges*, composed in 1925 [Naxos 8.660336]) and his Diaghilev ballet *Daphnis et Chloé* (1912) inhabit very different narrative and atmospheric worlds, and Ravel

skilfully finds a distinctive voice – that is, a vivid and effective musical idiom – for each of them. *L'Heure espagnole* in particular has a comic verve that is leavened and deepened by fleeting moments of poetry, conjured up to a large extent in and through the orchestra. This added dimension beautifully counterbalances and gently enriches the stylised comedy and the *opera buffa* background, which we would surely find too conventional and uninvolved, too merely farcical, without this sense of poetic renewal in sound and human feeling.

Synopsis

The scene is set in a clockmaker's shop in eighteenth-century Spain. It is Thursday morning, the day of the week when Torquemada, master clockmaker of Toledo, must leave his premises and go out and about on his rounds, attending to the clocks of the municipality. We meet the clocks in his shop first of all, since they are directly evoked in the short orchestral prelude ① – providing atmosphere, yes, but also acting as a symbol of order and measure which during the course of the piece will be threatened by a rising tide of social and emotional chaos, in deeply comic form.

② We next meet Torquemada himself (character tenor), as a customer enters his shop. The amiable and obliging muleteer Ramiro (baritone) is an unexpected arrival. His large, old-fashioned watch – a treasured family heirloom – is repeatedly stopping, thereby ruining his time-keeping on his municipal postal rounds. He wishes Torquemada to repair it. This Torquemada agrees to do, but remarks that Ramiro will have to wait until he gets back from his rounds. Ramiro explains that the watch is not just of sentimental value; it had formerly belonged to his uncle the toreador, and once saved him from the bull's horns – all this is sung with a strong sense of Spanish verve and colour, and marks out Ramiro as a modest and courteous but also vigorous man of action, coming from a strong family line.

③ Torquemada's wife Concepción (soprano), who has urged her husband to hurry up and be on his way, is now in a dilemma. She has planned to put his absence to

good use, in arranging a morning assignation with her current lover (or at least gentleman friend), the poet Gonzalve (tenor). But Ramiro's continuing presence is now going to get in their way. What to do? She is used to having this hour each week, on Thursdays, entirely free to pursue her acquaintance with her male friends and entertain them in whatever way she chooses – now her pleasure at that prospect of such entertainment is threatened.

¶ It looks, then, as though Ramiro's presence will prove irksome – Ramiro himself knows he ought to offer her some light, polite conversation, but of course (poor chap...) he can't think of anything to say. Concepción, on the other hand, decides to take advantage of this strong, practical man to carry a grandfather clock upstairs to her bedroom. He politely and readily agrees. As he goes up the staircase with his burden – of which he naturally makes light, – the voice of the poet Gonzalve (lyric tenor) is heard offstage, singing roudades. ¶ These flourishes, as he enters, then flow over into a song of deliberately conventional literary and musical character. This tells us, amusingly, in advance of seeing him in action with the other characters, that Gonzalve is actually a rather humdrum figure, vain, and with frankly misplaced literary pretensions, although Ravel's characterisation retains charm and elegance – the Ravellian form of comedy is subtle and non-aggressive, generally played for smiles not laughter. And after all, Gonzalve is meant to exert at least a semblance of charm and attraction over the (admittedly eager) clockmaker's wife.

Concepción rapidly tries to persuade him to take quick advantage of the few moments they will now have together, undisturbed. But the vain, even narcissitic Gonzalve is intoxicated with his own poetry and the sound of his own voice, so that, before she can get him to pay attention – to her, and to the fleeting pleasures of love with her in stolen moments – the obliging Ramiro returns, his task completed. ¶ Surprised by Ramiro's evident strength and competence, Concepción quickly and capriciously changes her mind, deciding that, after all, she had in fact asked him to move the wrong clock. So then, she asks, would he be so kind as bring it back down again

and carry up another one instead? Again, Ramiro is perfectly obliging. As he departs, the vain and conceited Gonzalve 'with a scornful look' observes that 'Muleteers have simply no conversation'.

¶ Concepción now has to move quickly to persuade Gonzalve to get inside the clock that Ramiro will shortly carry up to her bedroom. But Gonzalve, as usual, goes on at inordinate length concerning this new adventure and what it will bring him in terms of fresh sensations and experience.

¶ Don Iñigo now enters, to a theme in suitably pompous dotted rhythms. His rotund speechifying is developing well and almost into its full stride when Ramiro returns. ¶ Concepción explains the muleteer's presence to Don Iñigo as that of a mere removal man. As if playing, – or at least conforming to – his role, on cue, Ramiro now expertly lifts the clock containing Gonzalve on to his shoulders. Concepción goes upstairs right after him, allegedly to ensure that this ever-so fragile clock has not been damaged. ¶ Don Iñigo decides that his only chance of being alone with Concepción is to hide inside one of the more capacious clocks – and so he squeezes himself inside, with some difficulty, ironically accompanied in the orchestra by an elegantly turned, insouciant waltz.

¶ Ramiro descends alone. He now muses thoughtfully on the complex, unfathomable workings of both clocks and women. ¶ Concepción rejoins him, distraught, because, she claims, the clock presently standing in her room is not functioning correctly, as it ought to. Ramiro goes to bring it down again. ¶ Don Iñigo's would-be cuckoo imitations fail to delight Concepción, and she pleads with him just to come out of his clock; but of course (*comédie oblige...*) this is easier said than done. ¶ Ramiro returns, carrying the clock with Gonzalve inside, while it is now Don Iñigo's turn, inside his clock, to be borne upstairs. ¶ The still comically self-obsessed Gonzalve continues to suffer from a (to us absurd and ridiculous, though not to him) surfeit of poetic inspiration, and for this reason refuses even to quit his clock-prison. Concepción turns her back on him. She leaves the stage. ¶ Now alone, the ever-resourceful Gonzalve takes the opportunity to sing, perversely, of the delights of imprisonment...

¶ It is now Ramiro who returns and sings, naïvely but with real passion, of Concepción's charms and her feminine powers of attraction – if he were not merely a humble muleteer, he muses to himself, he would surely be a watchmaker. At this point Concepción enters once more. She has only to utter the one word 'Monsieur!' to him and he knows instantly what it is she is asking – to go upstairs and fetch the other clock back down once more. ¶ With Gonzalve silent inside his clock onstage, Concepción now delivers an impassioned monologue against her two current lovers, almost against lovers in general and against the vexations and vicissitudes of sentimental assignations (*Oh! la pitoyable aventure!* 'Oh, the lamentable adventure...!'), as the prospect of her future life stretches before her. ¶ Ramiro now comes down with Don Iñigo's clock and, yet again, offers her his services as clock-remover. This time, however, Concepción pointedly asks for his services 'without a clock' (*sans horloge*), and proceeds to follow him swiftly upstairs, seizing the apparently unlooked-for opportunity.

¶ The result? While she is inside her room with the still-obliging muleteer, both of her erstwhile lovers, Gonzalve and Don Iñigo, are installed, marooned, onstage, hidden inside their grandfather clocks and so effectively confined – indeed, rather squashed, in the case of the latter, who cannot even get out. The slimmer Gonzalve gets out easily enough, but only in order to sing... not a well turned love song to the now-absent Concepción, who is off in the playful realms of Eros with the strong, self-possessed Ramiro upstairs, but a lyrical farewell to his prosaic 'wooden prison'. However, he gets back inside pretty quickly when the clockmaker's return is heard.

¶ And so, with each of the two erstwhile lovers confined inside their respective clocks, Torquemada is back in his shop. Ever the alert salesman, he quickly takes advantage of what seems, somewhat fortuitously, to be Don Iñigo's special interest in his grandfather clock to sell it to him. He furthermore persuades Gonzalve that he has just the right clock for him, as well. So Torquemada too has his reward, in a gesture of comic recompense and witty table-turning. He and Gonzalve struggle,

unsuccessfully, to liberate the portly Don Iñigo. Ramiro and Concepción now come down from her room – and finally, with just a little help from Concepción, the ever-obliging Ramiro is able to perform one more useful task – in liberating poor Don Iñigo by pulling him free, with, it would seem, an absolute minimum of effort.

¶ In the final quintet, which resolves the story charmingly and humanely, the singers step outside their characters and sing a lively ensemble – the moral of which is taken from Boccaccio – to the honour (and momentary success...) of the modest muleteer:

Among all lovers, only he who is
efficient and effective succeeds.
And there always comes a moment when,
In the pursuit and stratagems of love,
The honest muleteer also gets his turn.

Don Quichotte à Dulcinée (1933)

This last of all Ravel's compositions was initially commissioned by the celebrated film director Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) for a new film version of the celebrated Don Quixote story by Miguel de Cervantes. In the end, four songs by Jacques Ibert were used in preference to Ravel's three, a fact which placed some strain on their friendship and caused Ravel to pursue the idea of a lawsuit against the film's producers. Yet Ravel's three songs – colourful, strongly characterised, and imbued with a touching combination of martial swagger and a kind of heroic tenderness and vulnerability – have nevertheless subsequently enjoyed an enormously successful concert career in the repertoire of many of the greatest solo bass-baritones, not just in the Francophone world (the original star of the Pabst film was the famous operatic Russian bass Fyodor Chaliapin (1873-1938), showing off to great effect his pure acting skills as well as showcasing his singing; while the first singer of Ravel's songs was the great, if today under-recognised, baritone Martial Singher (1904-1990)).

Compositional progress on the three songs had in any case been slow and somewhat painful, owing chiefly

to the stresses and strains of the degenerative cerebral-neurological disease from which Ravel suffered at this time. There is, however, little or no trace of this struggle in their final musical form: they maintain Ravel's highest standards of vocal writing, declamation, rhythmic verve and harmonic balance, and Spanish colour within a sophisticated French framework.

The little triptych of songs exists in both piano and orchestral versions, and was completed in 1933 thanks not least to practical help given by friends and assistants, since Ravel's physical and neurological state was deteriorating progressively. The world première was given at the Châtelet Theatre (Théâtre du Châtelet) in Paris in December 1934, in the orchestral version by Ravel himself, conducted by Paul Paray. The songs use audibly Spanish rhythms and dance patterns (we hear also their characteristic metrical shifts), as was common practice in later nineteenth- and early twentieth-century French music. But the sense of the musical continuity and the individual musical gestures, in both voice and orchestra, are recognizably Ravellian. The highly selective and

judicious use of dissonance and pure instrumental colour are typical in this respect – Ravel is vigorous and energetic as well as subtle in both these areas, but every effect is carefully heard and skilfully calculated, never overdone.

The three songs perhaps curiously have generic rather than poetic titles – *Chanson romanesque*, *Chanson épique*, and *Chanson à boire*. This if anything adds to their character and atmosphere – Don Quixote, we are made to feel, is an aristocratic Spanish eccentric, and keeps his knightly poise and sense of decorum at all times, including when he is singing, so that the love he expresses for adventure or for Dulcinea, or the joy and celebration he expresses in wine and inspiration, are shot through with dignity even as he is overcome by his emotion. These songs do all this, and preserve a balance between inwardness and extroversion. This is an intrinsic part of their touching magic for the listener, in any good performance.

Philip Weller

Maurice Ravel (1875-1937)

L'Heure espagnole (1907-09)

Que ce soit à l'opéra ou au ballet, Ravel a offert des œuvres scéniques aussi belles qu'originales au répertoire théâtral. Elles sont aussi subtiles et harmonieuses qu'on peut l'imaginer, et sans doute davantage que de nombreux ouvrages plus ouvertement populaires. Leur suprême finesse et leurs sujets insolites retiennent l'attention, et les deux opéras ne comportent qu'un seul acte, si bien qu'il convient de les rassembler ou de les programmer intelligemment avec d'autres œuvres de façon à obtenir une soirée théâtrale équilibrée. Cette particularité aurait pu les reléguer aux oubliettes et pourtant, toutes les grandes œuvres scéniques de Ravel sont célèbres, on les produit régulièrement et elles mènent une existence qui les maintient résolument dans la conscience collective, même si elles se trouvent légèrement en marge du corpus dramatique courant.

On l'a dit, ces ouvrages ne se conforment vraiment pas à un type donné. Les sujets et les concepts des deux opéras en particulier présentent une originalité assez rare qui se déploie avec la légèreté et l'élégance coutumière de Ravel, bien loin d'un lyrisme plus emphatique et conventionnel. Dans le cas de *L'Heure espagnole*, ce n'est pas tant l'intrigue en elle-même que le traitement notablement minutieux et raffiné de Ravel qui confère à cet ouvrage sa singularité et son attrait bien à lui. Cet opéra déborde de charme, d'énergie comique et d'aplomb lyrique, avec une certaine tension hispanisante et une intuition prodigieuse du coloris orchestral. Et surtout, elle présente une subtilité sonore extrême et une écriture vocale d'une clarté consommée. L'inspiration et le style de Ravel dénotent un raffinement et une adresse manifestes, sans qu'il y manque non plus une nette théâtralité et une grande intensité expressive.

Ravel lui-même déclara qu'il considérerait que la clé de cet opéra – en termes purement esthétiques, certes, mais aussi du point de vue plus large de ses auditeurs, – résidait dans son traitement du dialogue, autrement dit dans la délimitation du discours des personnages. En cela, il se référerait à l'accentuation verbale et à

l'« étirement » des mots au long des phrases musicales, mais aussi à la manière dont la texture orchestrale se plie à la délinéation du texte, particulièrement habile. Ce type de récitatif déclamé sous forme lyrique met en avant la relation de l'ouvrage avec la comédie du XVIIIe siècle en général, et avec l'opéra-bouffe italianisant en particulier.

Le résultat de son traitement des mots constitue une sorte de discours musicalement et poétiquement renforcé, tandis que l'orchestre soutient, ponctue, pénètre et enveloppe les dialogues comme une sorte de halo coloriste et poétique. Il donne également au texte son rythme : ici, le langage parlé est primordial et va de pair avec l'action scénique, dont le rythme est généré par l'orchestre. Il y a là une vérité évidente et visiblement importante pour ce qui concerne l'évolution dramatique du récit et la manière dont elle est traduite à l'intention des spectateurs qui se trouvent dans la salle.

Mais peut-être qu'il s'agit aussi, de la part de Ravel, d'une sorte d'auto-effacement, presque comme s'il essayait de se dissimuler derrière les effets quasi-schématiques de sa propre subtilité et de son habileté, tout en essayant dans un même temps de ne pas les souligner. Force est de reconnaître, en effet, que l'inventivité et la radieuse beauté de sa partition sont extraordinaires, transformant et approfondissant le déroulement extérieur de la comédie sans jamais le saper ou lui faire perdre de sa drôlerie. En fait, c'est plutôt l'inverse qui se produit : la poésie harmonique de Ravel et la magie de son orchestre rehaussent la drôlerie de l'intrigue en lui conférant un côté poignant très humain et une indéniable présence poétique.

L'humour, le jeu, la peinture des caractères, tout cela émerge du dialogue, de la manière dont les paroles sont rythmées, accentuées et projetées sur la scène pour chaque personnage dans l'individualité qui lui est propre. Le résultat est une conversation en musique merveilleusement bien tournée, jalonnée par les entrées et les sorties des personnages, mais aussi par leurs échanges concis et incisifs.

L'écriture vocale fait écho au tempo dramatique et à la stylisation (délibérée) du dialogue, et elle montre bien à quel point Ravel maîtrise les schémas de langage, qu'il rend à la fois naturels et théâtraux. Dans l'image sonore globale, les sonorités de l'orchestre donnent à la texture et à l'harmonie verbales une vraie substance, mais aussi de l'atmosphère, et une sorte d'aura délicate.

Le livret lui-même est écrit dans un style délibérément excentrique, mais d'une belle aisance, avec une stylisation adroite et une approche profondément subtile et facétieuse du rythme, de la rime et de la prosodie. Ces traits sont clairement audibles et constamment amusants, grâce à la clarté avec laquelle Ravel délimite et projette le texte. Dans une lettre écrite le 17 mai 1911, soit deux jours avant la création, Ravel confiait que ses visées étaient assez ambitieuses : il ne s'agissait pas moins de d'insuffler une vie nouvelle à l'*opera buffa* italienne. En ne se laissant guider que par le principe d'une bonne déclamation, il avait observé que comme n'importe quelle langue, le français avait ses propres accents et ses inflexions distinctives.

L'Heure espagnole fait également partie d'un groupe plus large d'œuvres hispanisantes qui ont jalonné la carrière de Ravel. En outre, le coloris hispanique requis lui fournissait une très bonne occasion d'utiliser de façon virtuose tout l'éventail de ressources coloristes et articulatoires de l'orchestre moderne, déployées à la manière moderne, ce qui à son sens correspondait parfaitement au mode comique – c'est-à-dire qu'il était adapté au soulignage, à l'intensification et parfois à l'exagération de toute une panoplie d'effets burlesques.

Alors, qu'en est-il de cet opéra pris dans son ensemble ? Comment pouvons-nous au mieux le considérer comme un ouvrage hautement individuel, et pas seulement comme un type ? Et comment pourrions-nous décrire son mélange de farce élégamment tournée et d'évocation poétique si nous devions le résumer ?

Sur un premier plan, cet opéra est une délicieuse comédie de situation, une sorte de bouffonnerie tendre et cocasse. Concepción est impatiente de retrouver son amant, le poète Gonzalve, mais ses projets sont frustrés, et si le résultat ne répond pas à ses attentes, il finit quand

même par les dépasser. Comme le montre l'argument, la déclinaison de ces données comiques fournit à la fois l'axe et les ressources de l'intrigue. Sur un second plan, l'invention orchestrale présente un charme et une puissance d'évocation qui instaurent un lyrisme intense et, comme on l'a vu plus haut, un caractère incontestablement poétique. L'orchestre tisse son propre poème et donne aux personnages comiques une profondeur et une identité dont ils seraient dépourvus autrement.

Les deux opéras de Ravel (le second étant *L'Enfant et les sortilèges*, composé en 1925 [Naxos 8.660336]) et son ballet pour Diaghilev habitent des univers narratifs et des atmosphères très différents, et le compositeur trouve avec maestria une voix distincte – à savoir, un idiome vif et efficace – pour chacun d'eux. En particulier, *L'Heure espagnole* est dotée d'une *vis comica* qui est nourrie et approfondie par de fugaces moments de rêverie, suscités dans une large mesure à l'intérieur, même de l'orchestre. Cette dimension supplémentaire contrebalance et enrichit de façon ravissante la comédie stylisée et le contexte d'*opera buffa*, que nous trouverions sûrement trop conventionnels et indifférenciés, trop purement burlesques, sans le renouvellement poétique qui caractérise ses sonorités et les sentiments humains qu'ils mettent en scène.

Argument

L'action se déroule en Espagne au XVIII^e siècle, dans la boutique d'un horloger. On est jeudi matin, le jour de la semaine où Torquemada, maître horloger de Tolède, quitte son domaine pour aller remonter les horloges municipales. Nous commençons par découvrir son fonds de commerce, puisque les pendules, les horloges et les montres qu'il vend sont directement évoquées dans le bref prélude orchestral ^[1], nous mettant tout de suite dans l'ambiance, certes, mais symbolisant également l'ordre et de la mesure qui au fil du récit vont être sérieusement mis à mal par une vague de chaos social et émotionnel, le tout sous une forme extrêmement comique.

^[2] Nous rencontrons ensuite Torquemada en personne (rôle de ténor de caractère), alors qu'un client

entre dans sa boutique. Il s'agit de l'aimable et obligeant muletier Ramiro (rôle de baryton), dont l'arrivée n'était pas prévue. Sa grosse montre démodée – bijou de famille auquel il tient énormément – s'arrête constamment, ce qui le met en retard quand il effectue sa tournée postale dans la ville. Il demande à Torquemada de la lui réparer. L'horloger accepte, mais Ramiro va devoir attendre son retour. Le muletier explique que la montre n'a pas seulement une valeur sentimentale : elle a jadis appartenu à son oncle le toréro, et l'a sauvé un jour du coup de corne d'un taureau. Tout cela est chanté avec une verve et un coloris résolument hispaniques, et définit Ramiro comme quelqu'un de modeste et de courtois, mais aussi comme un homme d'action descendant d'une robuste lignée familiale.

^[3] Concepción (rôle de soprano), la femme de Torquemada, a exhorté l'horloger à se hâter de partir, mais la voilà désemparée. Elle voulait profiter de l'absence de son mari pour donner un rendez-vous matinal à son amant du moment (ou en tout cas un bon ami à elle), le poète Gonzalve (rôle de ténor lyrique), mais la présence envahissante de Ramiro pose problème. Que faire ? Elle a l'habitude, le jeudi, d'avoir une heure entière de liberté pour recevoir tous les hommes qu'il lui plaît, et voilà la perspective de cette plaisante distraction gâchée.

^[4] On dirait donc que la présence du muletier va déranger ses plans – celui-ci sait qu'il devrait se montrer poli et lui faire la conversation, mais bien sûr, le pauvre ne trouve rien à dire. Concepción, quant à elle, décide de tirer parti de la force de cet homme adroit pour lui faire transporter une lourde horloge catalane jusqu'à sa chambre, à l'étage. Courtois, Ramiro accepte aussitôt. Alors qu'il monte l'escalier avec sa charge – qui lui fait l'effet d'une plume –, on entend la voix du poète Gonzalve en coulisse, qui chante des roulades. ^[5] À son entrée, ces ornements débouchent sur une chanson d'un caractère littéraire et musical délibérément conventionnel. De manière désopilante, nous apprenons donc, avant même de le voir interagir avec les autres personnages, que Gonzalve est en fait assez quelconque, vaniteux et gonflé de prétentions littéraires franchement mal placées, même si la caractérisation de Ravel conserve du charme

et de l'élégance – jamais tapageuse, la comédie ravelienne est subtile et et appelle généralement à sourire plutôt qu'à s'esclaffer. Et après tout, Gonzalve est censé exercer un minimum d'attrait sur l'épouse de l'horloger, toute consentante qu'elle soit.

Très vite, Concepción essaie de le convaincre de tirer parti des quelques instants qu'ils vont avoir à eux sans être dérangés, mais le fat Gonzalve s'enivre de sa poésie et du son de sa propre voix, si bien qu'avant qu'elle puisse attirer son attention – sur elle, et sur les plaisirs éphémères de l'amour qu'ils pourraient s'octroyer – le serviable Ramiro revient, sa tâche accomplie. ^[6] Surprise par la force et la compétence du muletier, Concepción fait mine de changer d'avis – caprice de femme – et décrète que tout compte fait, c'est la mauvaise horloge qu'elle lui a fait démanier. Aussi lui demande-t-elle d'avoir l'amabilité de redescendre la première et de monter la seconde. Une fois encore, Ramiro se montre parfaitement accommodant. Le voyant sortir, Gonzalve le narcissé lui jette un coup d'œil méprisant et fait remarquer que les muletiers n'ont pas de conversation.

^[7] Concepción doit maintenant agir vite pour persuader Gonzalve de se cacher dans l'horloge que Ramiro ne va pas tarder à monter dans sa chambre. Mais Gonzalve, comme à son accoutumée, péroré interminablement au sujet de cette nouvelle aventure, avec les sensations inédites et l'expérience qu'elle va lui apporter.

^[8] Sur ces entrefaites, Don Iñigo fait son entrée, accompagné de rythmes pointés dûment pompeux. Il se lance dans une tirade pontifiante et c'est alors que Ramiro reparait. ^[9] Concepción explique à Don Iñigo qu'elle a engagé le muletier comme démaneur. Visiblement disposé à jouer le rôle qu'on lui a assigné, voilà Ramiro qui prend avec dextérité l'horloge où se cache Gonzalve sur ses épaules. Concepción monte à l'étage à sa suite, disant vouloir s'assurer cette horloge particulièrement fragile n'a pas souffert. ^[10] Don Iñigo décide que pour se retrouver seul avec Concepción, il lui faut prendre place dans une grosse horloge – et il met son plan à exécution, non sans difficulté, ce que commente ironiquement l'orchestre avec une valse insouciance et élégamment tournée.

¶ Ramiro redescend seul, et médite sur les mécanismes complexes et incompréhensibles des horloges et des femmes. ¶ Concepción le rejoint, mais elle est contrariée, car elle prétend que l'horloge qui se trouve maintenant dans sa chambre ne fonctionne pas aussi bien qu'elle le devrait. Ramiro remonte la chercher. ¶ Don Iñigo imite le coucou pour surprendre Concepción, mais son idée tombe à plat et elle le prie simplement de bien vouloir sortir de sa cachette ; mais bien entendu, comédie oblige, cela est plus facile à dire qu'à faire. ¶ Ramiro revient, chargé de l'horloge qui contient Gonzalve, et c'est maintenant au tour de Don Iñigo de se faire transporter à l'étage, coincé dans l'autre horloge. ¶ Le narcissique Gonzalve déborde toujours d'inspiration poétique (élan absurde et ridicule de notre point de vue, mais pas du sien), et c'est sous ce prétexte qu'il va même jusqu'à refuser de sortir de sa prison. Concepción tourne les talons et sort de la pièce. ¶ Resté seul, Gonzalve, toujours plein de ressources, saisit l'occasion de chanter, de manière assez perverse, les délices de l'enfermement...

¶ C'est maintenant Ramiro qui réparait et chante, naïvement mais avec une passion sincère, les charmes de Concepción et ses attraits féminins : s'il n'était pas qu'un humble muletier, se dit-il, il serait sûrement horloger. C'est à ce moment que Concepción revient. Il lui suffit d'adresser le seul mot de « Monsieur ! » à Ramiro pour qu'il comprenne aussitôt ce qu'elle va lui demander : de remonter à nouveau chercher l'autre horloge. ¶ Avec Gonzalve qui se tient coi dans son horloge sur scène, Concepción délivre à présent un monologue exalté où elle critique ses deux soupirants du moment, et même les amants en général, sans parler des vexations et des vicissitudes des rendez-vous amoureux (« Oh ! la pitoyable aventure ! »), tandis qu'elle envisage l'avenir avec scepticisme. ¶ Ramiro redescend avec l'horloge de Don Iñigo et offre à nouveau ses services de déménageur à l'horlogère. Cette fois, néanmoins, Concepción lui demande de remonter « sans horloge » et le suit vivement à l'étage, saisissant cette occasion apparemment imprévue.

¶ Résultat : alors qu'elle se trouve dans sa chambre avec le muletier toujours aussi serviable, ses deux

soupirants, Gonzalve et Don Iñigo, restent abandonnés sur scène, toujours dissimulés dans leurs horloges, ce qui est assez pratique – le second est même tellement comprimé qu'il ne peut plus sortir. Gonzalve, plus mince, parvient facilement à s'extraire de sa cachette, mais c'est seulement pour se mettre à chanter... non pas une chanson d'amour bien tournée pour Concepción, partie rejoindre le joyeux royaume d'Eros à l'étage avec le robuste et résolu Ramiro, mais un adieu lyrique à sa prosaïque « prison de bois » ! Prison dans laquelle il retourne prestement en entendant rentrer l'horloger.

¶ Ainsi, Torquemada a rejoint sa boutique sans savoir que deux de ses horloges ont des occupants. En bon commerçant, mais sans y voir malice, il tire parti de l'intérêt tout particulier que Don Iñigo semble porter à son horloge pour la lui vendre. En outre, il persuade Gonzalve qu'il a exactement l'horloge qu'il lui faut à lui aussi. On voit donc que Torquemada trouve une compensation dans ce retournement comique et spirituel. Gonzalve et lui s'efforcent, sans succès, de délivrer le massif Don Iñigo. C'est alors que Ramiro et Concepción descendent de la chambre – et en fin de compte, avec un peu d'aide de Concepción, le toujours serviable Ramiro est en mesure de se rendre encore utile : il libère le pauvre Don Iñigo en le tirant de son habitacle, apparemment sans le moindre effort.

¶ Dans le quintette final, qui parachève le récit de manière charmante et pleine d'humanité, les chanteurs quittent la peau de leur personnage et chantent un vif ensemble en l'honneur du modeste muletier – et de son succès momentané...

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 a son tour.

Don Quichotte à Dulcinée (1933)

A l'origine, cette dernière composition de Ravel lui fut commandée par le célèbre réalisateur Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) pour une nouvelle version cinémato-

graphique de la fameuse épopée de Don Quichotte signée Miguel de Cervantès. En fin de compte, ce sont quatre chansons de Jacques Ibert qui furent utilisées en lieu et place des trois pages de Ravel, ce qui porta quelque peu ombrage à leur amitié. Ravel envisagea même d'intenter un procès aux producteurs du film. Et pourtant ses trois chansons – colorées, puissamment caractérisées et empreintes d'une touchante combinaison de hâblerie martiale et d'une sorte de tendresse et de vulnérabilité héroïques – ont par la suite connu un immense succès au concert, poursuivant leur carrière dans le cadre du répertoire de nombre des plus grands barytons-basses, et pas seulement du monde francophone : si la vedette du film de Pabst était l'illustre basse russe Féodor Chaliapine (1873-1938), qui déploya avec panache ses dons d'acteur tout en délivrant un chant souverain, le créateur des chansons de Ravel fut le grand baryton Martial Singher (1904-1990), dont la postérité n'a pas su reconnaître le talent à sa juste valeur. Quoi qu'il en soit, la composition des trois chansons avait progressé lentement et difficilement, principalement à cause de la tension et des symptômes de la maladie neuro-cérébrale dégénérative dont Ravel souffrait alors. Toutefois, on ne décèle quasiment pas trace de ces efforts dans le résultat final : elles maintiennent les standards les plus élevés du compositeur en matière d'écriture vocale, de déclamation, d'élan rythmique et d'équilibre harmonique, et leur coloris hispanisant s'insère dans un cadre français raffiné.

Il existe deux versions de ce petit triptyque de chansons : l'une avec piano, l'autre avec orchestre, et il fut achevé en 1933, en grande partie grâce au soutien apporté à Ravel par des amis et des assistants, étant donné que son état physique et neurologique se détériorait progressivement. La création mondiale du

cycle fut donnée au Théâtre du Châtelet à Paris en décembre 1934, dans sa version orchestrale signée Ravel, sous la direction de Paul Paray. Les chansons font appel à des rythmes et des schémas de danse résolument espagnols (avec les changements métriques caractéristiques), ainsi que cela se pratiquait couramment dans les compositions françaises de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, mais l'impression que dégagent la continuité musicale et les gestes individuels, tant dans la partie vocale qu'à l'orchestre, est distinctement ravélienne. À cet égard, l'utilisation très sélective et judicieuse de la dissonance et des coloris instrumentaux sont typiques : Ravel se montre vigoureux et énergique autant que subtil dans ces deux domaines, mais chaque effet est soigneusement élaboré et habilement calculé, sans jamais paraître exagéré.

Les titres des trois chansons sont plus génériques que poétiques – *Chanson romanesque*, *Chanson épique* et *Chanson à boire* – ce qui est assez curieux et ajoute à leur caractère et leur identité particulière. On sent bien que Don Quichotte est un aristocrate espagnol excentrique qui conserve son port de chevalier et son sens du décorum à tout moment, y compris quand il chante, si bien que l'amour qu'il exprime pour l'aventure ou pour Dulcinée, ou la joie débordante que lui inspire le vin est pénétrée de dignité, même quand il se laisse submerger par l'émotion. C'est ce que les trois chansons parviennent à faire passer, tout en préservant le juste équilibre entre introversion et extroversion, partie intégrante de leur touchante magie qui va droit au cœur de l'auditeur quand elles sont bien interprétées.

Philip Weller

Traduction française de David Ylla-Somers

Luca Lombardo



Born in Marseille, Luca Lombardo has won a number of international voice competitions, including the Caruso, Milan and the Viñas, Barcelona. He made his international début in the rôle of Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*) at Flanders Opera, followed by Turiddu (*Cavalleria rusticana*) in Sydney and Melbourne, Don José (*Carmen*) in Ljubljana, Tours, Singapore, Pamplona and in Japan, Thésée (Massenet's *Ariane*) in Saint-Étienne, Werther in Seville, Mylio (*Le Roi d'Ys*) in Japan, Charpentier's *Louise* and *The Cunning Little Vixen* at the Paris Opera, Macduff (*Macbeth*) and Hoffmann (*Les Contes d'Hoffmann*) in Nice, Pinkerton (*Madama Butterfly*) at La Fenice, Venice and in Messina, Faust (*La Damnation de Faust*) in Argentina and Mario Cavaradossi (*Tosca*) in Tours.

Isabelle Druet



Photo: Némó Perier
Stefanovitch

A laureate of the 2008 Queen Elisabeth Competition and a 'Revelation' of the 2010 Victoires de la Musique and the 2013 Rising Stars programme, Isabelle Druet is equally at home on the opera and concert hall stages. In the 2015-16 season she performs *Rigoletto* at the Paris Opera. She has sung Carmen at Düsseldorf/Duisburg Opera, Lully's *Armide* under the baton of William Christie at the Théâtre des Champs-Élysées, Paris, *The Magic Flute* conducted by René Jacobs at the Aix-en-Provence Festival, the Salle Pleyel, Paris, the Berlin Philharmonie and on a European tour, Lully's *Cadmus et Hermione* and Cavalli's *Egisto* with the Poème Harmonique at the Opéra-Comique, Paris, Rouen Opera

and the Grand Théâtre, Luxembourg, as well as Campra's *Le Carnaval de Venise* with the Concert Spirituel at the Utrecht Festival and the Théâtre des Champs-Élysées. She has made several acclaimed recordings.

Frédéric Antoun



A native of Quebec, Frédéric Antoun studied singing at the Curtis Institute in Philadelphia. His repertoire ranges from Rameau to Stravinsky, with a particular predilection for French opera, Mozart and *bel canto*. He has appeared in New York (NY City Opera), Toronto, Montreal, Miami, Brussels, Amsterdam, and Paris (Châtelet, Opéra-Comique), with more recent débuts at Covent Garden (*La Fille du régiment*), the Salzburg Festival (*Charlotte Salomon* by Dalbavie), the Paris Opéra (*Die Entführung aus dem Serail* and *Platée*), and Zurich Opera (*Les Pêcheurs de perles*). Other performances include *Così fan tutte* at the Paris Opéra, *La Fille du régiment* in Lausanne, *Falstaff* at Covent Garden and débuts at the Metropolitan Opera of New York in *The Exterminating Angel* by Thomas Adès, also at Covent Garden and in Salzburg.

Marc Barrard



Photo: Marc Larcher

Winner of various awards since completing his studies at the Conservatoire de Nîmes, the baritone Marc Barrard has appeared at theatres including La Scala, Milan, the Teatro Colón, Buenos Aires, the Liceu, Barcelona and the Deutsche Oper, Berlin. In Paris he has sung Golaud in *Pelléas et Mélisande*. Other rôles include Valentin (*Faust*), Nevers (*Les Huguenots*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) and Mercutio (*Roméo et Juliette*), as well as Germont (*La Traviata*), Capulet (*Roméo et Juliette*) and the Count (*Le nozze di Figaro*).

Nicolas Courjal



A pupil of Jane Berbié, Nicolas Courjal has appeared at the Opéra-Bastille and the Châtelet, Paris, the Chorégies d'Orange, La Fenice, Venice, Covent Garden, London, in Japan, Geneva and elsewhere. He regularly sings major bass rôles and has collaborated in premières of works by Pascal Dusapin, Marius Constant, Philippe Fénélon and Laurent Petitgirard. He has appeared with the Tchaikovsky Symphony Orchestra in Moscow, the Orchestre National de France, the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome, and the Philharmonia, under conductors including Alain Altinoglu, Serge Baudo, James Conlon, Myung Whun Chung, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Vladimir Fedoseyev and Esa-Pekka Salonen.

François Le Roux

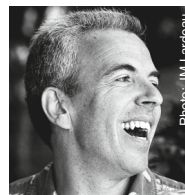


Photo: JM Lardeau

François Le Roux was a member of the Opéra de Lyon from 1980 to 1985, after which he embarked on an international career, taking him to the Paris Opéra, La Scala, Milan, Covent Garden, London, La Fenice, Venice, Vienna, Munich, Hamburg, Zurich, Los Angeles, San Francisco, Buenos Aires, and the festivals of Aix-en-Provence, Edinburgh, Glyndebourne, Schwetzingen, Schleswig-Holstein, Hong Kong, Santa Fé and elsewhere, collaborating with the greatest conductors and orchestras. His repertoire ranges from Monteverdi to contemporary opera and his name is associated particularly with Debussy's *Pelléas et Mélisande*, at first as Pelléas (a recording for Deutsche Grammophon under Claudio Abbado), then, since 1997, as Golaud. He is also a leading exponent of *Lieder* and of French song on the concert stage and in recordings.

Orchestre National de Lyon



Offspring of the Société des Grands Concerts de Lyon, founded in 1905, the Orchestre National de Lyon (ONL) became a permanent orchestra with 102 musicians in 1969, with Louis Frémaux as its first musical director (1969-1971). From then on the orchestra was run and supported financially by the City of Lyon, which in 1975 provided it with a concert hall, the Lyon Auditorium. Since the Opéra de Lyon Orchestra was founded in 1983, the ONL has devoted itself to symphonic repertoire. Taking over from Louis Frémaux in 1971, Serge Baudo was in charge of the orchestra until 1986 and made it a musical force to be reckoned with far beyond its home region. Under the leadership of Emmanuel Krivine (1987-2000) and David Robertson (2000-2004), the ONL continued to increase in artistic stature and to receive international critical acclaim. Jun Märkl took over from him in

September 2005 as musical director of the ONL. Leonard Slatkin has been musical director since September 2011.

Leonard Slatkin



Internationally renowned conductor Leonard Slatkin is currently Music Director of the Detroit Symphony Orchestra and of the Orchestre National de Lyon and Principal Guest Conductor of the Pittsburgh Symphony Orchestra. He is also the author of a new book entitled *Conducting Business*. His previous positions have included a seventeen-year tenure with the Saint Louis Symphony Orchestra, a twelve-year tenure with the National Symphony as well as titled positions with the BBC Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, the Los Angeles Philharmonic at the Hollywood Bowl, Philharmonia Orchestra of London, Nashville Symphony Orchestra and the New Orleans Philharmonic. Always committed to young people, Leonard Slatkin founded the National Conducting Institute and the Saint Louis Symphony Youth Orchestra and continues to work with student orchestras around the world. Born in Los Angeles, where his parents, conductor-violinist Felix Slatkin and cellist Eleanor Aller, were founding members of the Hollywood String Quartet, he began his musical studies on the violin and studied conducting with his father, followed by training with Walter Susskind at Aspen and Jean Morel at The Juilliard School. His more than 100 recordings have brought seven GRAMMY® Awards and 64 GRAMMY® Award nominations. He has received many other honours, including the 2003 National Medal of Arts, France's Chevalier of the Legion of Honour and the League of American Orchestras' Gold Baton for service to American music.

Maurice Ravel's stage works are as subtle and expressively poised as can be imagined. In the Spanish-tinged *L'Heure espagnole* he breathes new life into the Italian genre of the *opera buffa*, enhancing the comedy in the plot by giving it a gentle human poignancy and poetic presence. The clarity of Ravel's vocal writing, and his signature harmonic magic and luminous orchestration, make this opera a delight for the ear. *Don Quichotte à Dulcinée* was Ravel's last composition, imbuing Cervantes's famous character with aristocratic Spanish swagger as well as a kind of heroic tenderness and vulnerability. Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* from Lyon can be found on Naxos 8.660336.

Maurice
RAVEL
(1875-1937)

L'Heure espagnole (1907-09)
(The Spanish Hour)

Libretto by Franc-Nohain (1872-1934)

Torquemada, a clockmaker Luca Lombardo, Tenor
Concepción, Torquemada's wife Isabelle Druet, Mezzo-soprano
Gonzalve, a student poet Frédéric Antoun, Tenor
Ramiro, a muleteer Marc Barrard, Baritone
Don Iñigo Gomez, a banker Nicolas Courjal, Bass

Don Quichotte à Dulcinée (1933)

Texts by Paul Morand (1888-1976)

Don Quichotte François Le Roux, Baritone

Orchestre National de Lyon • Leonard Slatkin

1-22 L'Heure espagnole 48:30 23-25 Don Quichotte à Dulcinée 7:12

A full track list, cast list and recording details can be found on pages 2 and 3 of the booklet
The libretto for *L'Heure espagnole* can be accessed at www.naxos.com/libretti/660337.htm

Publisher: Editions Durand & Cie. • Booklet notes: Philip Weller

Cover image by qbanczyk (iStockphoto.com))