

Vorwort

Entstehung und erste Aufführungen

Die Entstehungsgeschichte des *Bolero* ist dem spanischen Komponisten Joaquín Nin¹ und der Geigerin Hélène Jourdan-Morhange² zu verdanken. Ravel hatte von Ida Rubinstein den Auftrag erhalten, sechs Stücke aus der *Iberia* von Isaac Albeniz für ein neues Ballett mit dem Titel *Fandango* zu orchestrieren. Anlässlich einer Begegnung mit Nin Ende Juni 1928 erfuhr er jedoch, dass schon eine Orchestrierung von Enrique Fernández Arbós existierte. Sichtlich verärgert, entschied sich Ravel, etwas Eigenes zu orchestrieren. Ohne sich um die Handlung zu kümmern, suchte er dafür ein geeignetes Motiv. Einige Wochen später war ihm klar, wie das Ersatzstück aussehen sollte: „Keine Form im eigentlichen Sinn, keine Durchführung, keine oder fast keine Modulation; ein Thema wie bei Padilla, Rhythmus und Orchester.“³ Überliefert ist auch die Erinnerung von Gustave Samazeuilh an Ravels Aufenthalt in St-Jean-de-Luz, wo dieser ihm kurz vor dem morgendlichen Schwimmen im gelben Bademantel und mit roter Mütze das Thema vorspielte. In diesem Zusammenhang entstand der *Bolero*. Die Komposition wurde am 15. Oktober 1928 fertiggestellt⁴ und schließlich am 22. November im Palais Garnier uraufgeführt. Ida Rubinstein, der das Stück gewidmet ist, war die einzige weibliche Tänzerin neben zwanzig anderen Tänzern; die Choreographie stammte von Bronisława Nijinska, die Ausstattung von Alexandre Benois. Als Dirigent war Ernest Ansermet vorgesehen, jedoch stieß die Beteiligung eines Ausländers auf Widerstand und so wurde der Schweizer Dirigent trotz eines gemeinsamen Protestbriefs von Ravel, Sauguet, Auric, Honegger und Milhaud ausgeladen. An seine Stelle trat Walther Straram. Außer der Ravel-Premiere gab es an diesem Abend ein Ballett *La Bien Aimée*, zu dem Darius Milhaud Stücke von Schubert und Liszt instrumentiert hatte, wie auch eines aus Bachs *Französischen Suiten* in der Orchesterfassung von Arthur Honegger mit dem Titel *Les Noces de Psyché et de l'amour*. Das Publikum der Uraufführung war eher verblüfft als mitgerissen. Nach der Aufführung habe eine alte Dame gerufen: „Hilfe, ein Verrückter, ein Verrückter, ein Verrückter!“, worauf Ravel seinem Bruder Édouard, der ihm die Anekdote erzählte, geheimnisvoll geantwortet haben soll: „Die ... die hat es verstanden!“⁵ Diese Äußerung entbehrt nicht einer gewissen Ironie, denkt man an Ravels spätere scherzhafte Bemerkung gegenüber Honegger: „Mein Meisterwerk? Der Bolero, ganz klar! Leider enthält er keinen Ton Musik.“⁶ Richtig populär wurde der *Bolero* erst nach der ersten im Rundfunk übertragenen Konzertaufführung mit dem Orchestre des Concerts Lamoureux unter der Leitung des Komponisten am 11. Januar 1930.

Was Ravel bei der Uraufführung zu sehen bekam, dürfte seinen Vorstellungen wenig entsprochen haben. Das Bühnenbild zeigte eine Spelunke mit einem riesigen, runden Tisch in der Mitte, auf dem Ida Rubinstein tanzte, umgeben von jungen Männern, die sie in ihren erotischen Bann zu ziehen suchte. Wie Ravel später in einem Interview erklärte, hatte er sich aber etwas ganz Anderes vorgestellt: „Eines Tages möchte ich das Stück mit einer riesigen Fabrik im Hintergrund aufführen lassen.“⁷ Diese Fabrik sollte wohl sinnbildlich für die mechanische Struktur der musikalischen Konstruktion stehen und den Arbeitern und Arbeiterinnen die Möglichkeit geben, sich beim Verlassen der Arbeitsstätte an einem allgemeinen Tanz zu beteiligen. Im Laufe der Zeit hat der *Bolero* zahlreiche choreographische Bearbeitungen erfahren, darunter die inzwischen fast legendär gewordene erotisch-orientalisierende Fassung von Maurice Béjart. Die „Fabrik“ setzte Léon Leyritz 1941 durch.

Historischer Kontext

Nachdem bereits Georges Bizet mit *Carmen* das musikalische Spanien entdeckt hatte, wurde dies die Vorliebe zahlreicher Komponisten, darunter Chabrier und Debussy und nicht zuletzt Ravel, der einmal erklärte: „Spanien ist meine zweite musikalische Heimat.“⁸ Seit seiner Kindheit hatte Ravel eine besondere Affinität zu Spanien entwickelt.

Immer wieder kehrte er in seinen Geburtsort Ciboure, unweit der spanischen Grenze zurück. Diese Heimatverbundenheit erklärt den spürbaren Einfluss baskischer und spanischer Tänze auf seine Musik. Ravels erste spanische Komposition, die berühmte *Habanera* der *Sites auriculaires* für zwei Klaviere, entstand acht Jahre vor Debussys *Soirée dans Grenade*. Ravel orchestrierte sie später und übernahm sie unverändert als dritten Satz in die *Rapsodie espagnole*. Dieses Klangfarbenstück par excellence mit einem wiederholten Ton (*cis*) markiert den Beginn einer Reihe von Kompositionen mit einer Ostinato-Dramaturgie, als deren Höhepunkt der *Bolero* gelten darf. Dazu zählen Werke wie die *Pavane pour une Infante défunte*, die in die literarische Vergangenheit Spaniens führt oder auch *Alborada del Gracioso* aus der Sammlung *Miroirs*, dessen Titelheld direkt der spanischen Komödie entsprungen ist. Die *Vocalise-étude* – ein textloses Stück für Singstimme, bekannt durch zahlreiche Transkriptionen als *Pièce en forme de Habanera* – eröffnete 1907 ein „spanisches Jahr“, dem Kompositionsskizzen für die *Rapsodie espagnole* sowie *L'Heure espagnole* nach der reizvollen Komödie von Franc-Nohain folgten. Eine Reverenz an Spanien stellen letztlich auch die drei Chansons *Don Quichotte à Dulcinée* dar. Ravels Hispanismus verbleibt ganz im Bereich der Illusionskunst. „Erfreut und verführt durch die ‚Habaneras Louis-Philippe‘, wie er sie selbst nannte, brach Ravel von einem falschen Andalusien auf, um ein Spanien zu erobern, das zwar nicht authentisch ist, aber glaubhafter als das echte wirkt, weil sein Schöpfer ihm den Anschein des Natürlichen und des Unentbehrlichen verleiht“.⁹ „Die Musik Ravels befindet sich daher immer wieder mehr oder weniger im Zustand eines Pasticcios.“¹⁰ Bekannt ist auch, dass er Spaß daran fand, Besucher mit seinem ganz und gar unechten „japanischen“ Salon in Montfort l'Amaury zu verblüffen.

Dennoch verwundert es, dass Ravel sein Stück als *Bolero* bezeichnet hat, obwohl Tempo und Form nichts mit dem echten Bolero zu tun haben. Als Nin ihn darauf aufmerksam machte, dass das Tempo des Stückes doppelt so langsam wie der spanische Bolero sei, erwiderte Ravel zu Recht: „Das spielt überhaupt keine Rolle.“¹¹ Der Bolero stammt aus dem 17. Jahrhundert und wurde ursprünglich von einer Vokalstimme mit Kastagnettenbegleitung ausgeführt. Der gemäßigt rasche $\frac{3}{4}$ -Takt deutet auf eine Verwandtschaft mit dem Menuett hin, erinnert andererseits aber auch an die Seguidilla. Anfänglich also ein volkstümlicher Tanz, emanzipierte sich der Bolero in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts zu einer polonäsenartigen Form von archaischem Reiz. In Frankreich haben sich Auber (*La Muette de Portici*) und Berlioz (*Zaïde*), in Italien Verdi (*Les Vêpres siciliennes*), in Deutschland Carl Maria von Weber und in Polen Frédéric Chopin den Typus des Boleros angeeignet. Bei Ravel handelt es sich mehr um eine Art Passacaille, ihr Ostinato-Rhythmus erinnert unwillkürlich an eine Stelle aus der symphonischen Dichtung *Tamara* von Balakirew, die sich zu dieser Zeit in Frankreich offenbar riesiger Popularität erfreute. In seiner Jugendzeit hat Ravel dieses Stück öfters mit Ricardo Viñes vierhändig gespielt. Freilich gelingt es Ravel, die Anleihe durch subtile rhythmische Veränderungen zu verschleiern, ein Verfahren, das er schon bei den Strauß-Walzern in *La Valse* angewendet hatte. Möglicherweise diene als Vorbild auch Prokofjews 1925 vollendetes Ballett *Le pas d'acier*, das von *Les Ballets Russes* am 7. Juni 1927 in Paris aufgeführt wurde und dessen spannender Ostinato-Rhythmus im letzten Teil „Fabrika“ Ravel beeinflusst haben dürfte.

Zu Werk, Interpretation und den ersten Einspielungen

Über seinen *Bolero* schreibt Ravel: „Es ist ein Tanz von sehr gemäßigter Bewegung, von kontinuierlicher Einförmigkeit sowohl hinsichtlich Melodik, Harmonik wie auch Rhythmik; der Rhythmus wird ständig durch die Trommel vorgegeben. Das einzige Element, das Abwechslung bringt, stellt das orchestrale Crescendo dar.“¹² Die ganze Komposition besteht aus der Übereinanderschichtung eines melodischen

Legatos und eines rhythmischen Staccatos und ist nichts anderes als die unerbittliche Wiederholung eines zweiteilig-symmetrischen Themas, dessen Teile, abgesehen von zwei Überleitungstakten, jeweils sechzehn Takte lang sind. Das Stück ist streng mathematisch aufgebaut. Der zweitaktige Bolero-Rhythmus erscheint hundertsechzig Mal, die Bestandteile des Themas werden jeweils zweimal hintereinander vorgetragen. Ravel bezeichnete sie als „unpersönliche Volksweisen nach gängiger spanisch-arabischer Art“.¹³ Sie zielen nicht darauf, „verstehbar“ zu werden, sondern wirken wie eine Gebetsmühle und kennen keine Phase der Entspannung. Erst zu Beginn des letzten Abschnitts (T. 293) kommen die beiden Teile nur einmal zu Gehör, bevor sie völlig unvorbereitet in die Ausweichtonalart E-dur modulieren, die acht Takte lang beibehalten (T. 327–334) und „dann ebenso abrupt mit einer Rückwendung nach C-dur verlassen wird“.¹⁴

Im *Bolero* wiederholt sich alles in C-dur und auf den ersten Blick passiert nichts. Wenn dann aber die Modulation nach E-dur kommt, haben die Zuhörer das Gefühl, die Musik explodiert. Mit eleganten Windungen und graziöser Leichtigkeit tändelt die Melodie zuerst um die Tonika herum, während die zweite Hälfte des Themas etwas weiter ausholt und Stilelemente aus dem Jazz, wie Blue Notes (*Des*) und Off-Beats, einführt. Gleichzeitig tauchen die gleichen Intervalle des ersten Teils spiegelbildlich auf. Dem entspricht auch die Instrumentierung bis zur Mitte des Stückes. Die erste Themenhälfte ist vorrangig Instrumenten mit hellerer Klangfarbe (Flöte, Oboe d'amore, Trompete, Piccolo, Celesta), die zweite eher Instrumenten mit dunklerer Klangfarbe zugeordnet (Fagott, Saxophon, Posaune). Im weiteren Verlauf wird die Instrumentation in erstaunlicher Weise farbiger. Das Klangergebnis ähnelt Orgelmixturen. Ravel erzeugt auf diese Weise eine quasi archaische Atmosphäre, die geradezu modale Züge trägt und ihren Reiz aus der Parallelführung in perfekten bzw. reinen Akkorden und einer subtilen Klangschichtung bezieht. In der ganzen Partitur manifestiert sich diese Technik der „orchestralen Drapierung“, wie sie nur der genialste Zauberer aller Zeit erfinden konnte. „Nur das Kolorit macht diese Musik interessant.“¹⁵ Ravel schafft es, der Gefahr einer gewissen Monotonie, die die Form mit sich bringt, durch ein „einziges langes und stufenweise fortschreitendes Crescendo“ zu entgehen, das allein mit klangfarblichen Mitteln produziert und auf dem Höhepunkt durch einen clusterartigen Akkord zum Abbruch gebracht wird. Mit Hilfe sarkastischer Posaunenglissandi, wie sie auch am Ende von *La Valse* zu hören sind, wird die Schlussexplosion angedeutet, die sich wie ein dramatischer Schrei gebärdet. In diesem Zusammenhang erscheinen die Reaktionen der Wiener Tagespresse auf eine Aufführung des *Bolero* am 22. Februar 1929 unter Ravels Leitung in Wien höchst amüsant: „Das Werk bricht nach echter Jazzmusikweise mit einer grellen Dissonanz ab, was im Theater aber den Schluß völlig um seine Wirkung bringt und damit fast die ganze musikalisch so reizvolle Blüete zerstört. Irgend ein Schlußzeichen, sei es ein Beckenschlag oder dergleichen, wird Ravel setzen müssen, will er nicht seinen ganzen geistreichen, brillanten Einfall mit einem einzigen Akkorde am Ende erdrosseln.“ Für eine ausführliche Analyse der Komposition sei auf den berühmten Artikel von Claude Lévi-Strauss in *L'Homme*¹⁶ oder die ausführliche Beschreibung von Christian Goubault in dem Buch *Le Jardin féérique* verwiesen.¹⁷

Der vorliegenden Edition liegen Ravels erster Partiturentwurf und seine endgültige handschriftliche Partitur zugrunde. Aus einem Brief an Michel Dimitri Calvocoressi ist bekannt, dass Ravel im September 1929, also noch vor der ersten Aufführung bei den Lamoureux-Konzerten, einen Probedruck des *Bolero* in St-Jean-de-Luz korrigierte. Um welche Fassung es sich dabei handelte, konnte leider nicht ermittelt werden. Besondere Beachtung verdient die Tatsache, dass Es-Klarinette und B-Sopransaxophon offensichtlich erst später hinzugefügt, Triangel und Kastagnetten dagegen herausgenommen wurden. Interessant ist auch die Tempoangabe, die im Autograph eindeutig mit $\text{♩} = 76$ fixiert ist. Gedruckte Ausgaben geben indes $\text{♩} = 72$ an. Ein früher Werkprospekt von Ravels Verleger Durand reproduziert ein Faksimilezitat der ersten Takte in der Handschrift des Komponisten

mit der Tempobezeichnung $\text{♩} = 66$, was ungefähr dem Tempo einer am 14. Januar 1930 entstandenen Aufnahme mit dem Orchestre Lamoureux entspricht. Von dieser wird berichtet, Ravel habe sie selbst geleitet, nachdem Albert Wolff zuvor mit dem Orchester geprobt hatte. Vier Jahre vor seinem Tod jedoch behauptete Wolff, der damals die Leitung des Orchestre Lamoureux innehatte, er hätte für die Aufnahme selbst am Pult gestanden, verschwieg dabei allerdings, dass höchstwahrscheinlich auch der junge Pedro de Freitas Branco bei den Proben mitgewirkt hatte. Die überhaupt erste Einspielung des Werkes hatte jedoch schon einen Tag vorher unter der Leitung von Piero Coppola in Anwesenheit des Komponisten stattgefunden. Coppola berichtet, wie Ravel plötzlich die Sitzung unterbrochen habe, um dem Dirigenten zuzurufen: „Nicht so schnell!“¹⁸ Diese Bemerkung macht deutlich, wie sehr Ravel auf das Tempo achtete. Zeitzeugen zufolge dirigierte Ravel den *Bolero* mit einer trockenen Handbewegung in einem gemäßigten, fast langsamen und streng einförmigen Tempo. Auf der Aufnahme dauert „sein“ *Bolero* 16'06“, während Coppola 15'30“ braucht. Die Popularität des Werkes wird bereits 1930 durch zwei weitere Aufnahmen bestätigt, einmal mit Willem Mengelberg und dem Concertgebouw Orchester und außerdem mit Serge Koussevitzky und dem Boston Symphony Orchestra. Während Ravels Bekanntheit durch die Tondokumente immer größer wurde, klagte er in einem Interview: „Ich muss gestehen, dass der Bolero selten so dirigiert wird, wie ich glaube, dass er es eigentlich sein sollte. Mengelberg beschleunigt und verlangsamt übermäßig. Toscanini dirigiert ihn zweimal schneller, als es sein müsste und verbreitert das Tempo am Schluss, was nirgendwo geschrieben steht. Nein: der Bolero muss in einem einzigen Tempo von Anfang bis Ende gespielt werden, im klagenden und monotonen Stil der arabisch-spanischen Melodien. Als ich Toscanini darauf aufmerksam machte, dass er sich zuviel Freiheiten nahm [nach einer Aufführung am 4. Mai 1930 in Paris mit dem New York Philharmonic Orchestra], antwortete er: ‚Wenn ich ihn nicht nach meiner Auffassung spiele, ist er wirkungslos.‘ Die Virtuosen sind unverbesserlich, versunken in ihren Träumen, als ob die Komponisten nicht existieren würden.“¹⁹ Ergänzend sei angemerkt, dass Pedro de Freitas Branco 1953 eine farbenreiche Aufnahme mit dem Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées gelang. Sie dürfte mit 18'30“ die längste sein, die bis heute jemals eingespielt wurde, während die kürzeste auf Paul Paray zurückgeht (13'25“). Legendar sind die Interpretationen von Pierre Monteux mit dem London Symphony Orchestra (1965) und von Charles Munch mit dem Orchestre de Paris (1968). Monteux' Einspielung zeichnet sich durch hohe rhythmische Stringenz und geschmeidige Transparenz aus; Munchs instinktives Empfinden sorgt seinerseits für eine spannende, dynamisch aufbrausende Wiedergabe. Ihnen steht die empfindsame, elegante Aufnahme von André Cluytens mit dem Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire gegenüber. Wer auf ausbalancierten Klang und eine analytische Lesart Wert legt, wird sich bei Ernest Ansermet mit dem Orchestre de la Suisse Romande (1963) bestens aufgehoben fühlen. Als vollendete Synthese von ausdrucksstarker Sinnfälligkeit und Sachlichkeit verdienen die Einspielungen von Manuel Rosenthal mit dem Orchestre National de l'Opéra de Paris (1959) und Jean Martinon mit dem Orchestre de Paris (1974) besondere Erwähnung. Rosenthal war mit Ravel befreundet und Martinon spielte als Geiger öfter unter Ravels Leitung. „Seine Art zu dirigieren äußerte sich durch ein neoklassisches Temperament“, notiert Martinon auf einer Schallplattenbeilage. Mögen später auch Alternativeinspielungen entstanden sein, die die historischen Aufnahmen in einzelnen Kriterien übertreffen, erweisen sich letztere doch als unschätzbare Dokumente, die vor allem aufschlussreich für den Klangstil der jeweiligen Orchester zu ihrer Zeit sind.

Die Komposition gewährt auf der interpretatorischen Ebene praktisch keine Freiheiten, sie findet daher ihren Weg zum Hörer auch ohne großes dirigistisches Zutun. Mit ordnender Hand achte man vor allem auf klangliche Ausgewogenheit. Ihre Wirkung entfaltet sie durch strikte Einhaltung des Tempos, was vom Dirigenten ein hohes Maß an

Selbstdisziplin und von den einzelnen Instrumentalsolisten einen technisch-brillanten und musikalischen Vortrag erfordert.

Vermutlich wäre Ravel selbst überrascht, dass der *Bolero* heute sein wohl meistaufgeführtes Werk ist. Es gibt davon inzwischen unzählige Bearbeitungen und schon der Verkauf von 2000 Exemplaren der Klavierfassung allein im Jahre 1929 stellt ein Unikum in der Musikgeschichte dar. Ravels risikoreiches Experiment mit einem sich ständig wiederholenden sechzehn- plus sechzehntaktigen Einfall, der wie ein Klangfilm abläuft und die Zeit in Sequenzen schichtet, ist aufgegangen. Aufführungen des Werkes haben den Charakter eines Rituals angenommen und den *Bolero* zur Ikone gemacht. Über die künstlerische Erfahrung hinaus manifestiert sich hier auch Ravels selbstkritische Haltung: „Jeder hat seine Schwächen; meine besteht darin, nur in vollem Bewusstsein zu handeln.“

Berlin, Herbst 2007

Jean-François Monnard

- 1 Joaquin Nin, *Comment est né le « Boléro » de Ravel*, in: *La Revue musicale* 19, Nr. 187, Dezember 1938, S. 403ff. [= Nin, *Comment*].
- 2 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genf: Éditions du Milieu du Monde 1945 [= Jourdan-Morhange 1945].
- 3 Nin, *Comment*.

- 4 Brief Ravels an Roger Haour vom 4. Dezember 1928, in: Arbie Orenstein, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, Mineola, New York: Columbia University Press 1990, S. 299.
- 5 Jourdan-Morhange 1945, S. 166.
- 6 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 282 [= Stuckenschmidt 1976].
- 7 Interview *New Britain*, 9. August 1933.
- 8 Interview *Evening Standard*, 24. Februar 1932.
- 9 Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy], *A la Gloire de Ravel*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique 1938, S. 225ff.
- 10 Vladimir Jankélévitch, *Maurice Ravel*, Paris: Éditions Rieder 1939, S. 107.
- 11 Nin, *Comment*.
- 12 Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*, in: *La Revue musicale* 19, Nr. 187, Dezember 1938, S. 215.
- 13 Interview *Daily Telegraph*, 11. Juli 1931.
- 14 Stuckenschmidt 1976, S. 287.
- 15 Stuckenschmidt 1976, S. 288.
- 16 Claude Lévi-Strauss, *Boléro de Maurice Ravel*, in: *L'Homme* 11, n° 2, *Revue française d'anthropologie* (April/Juni 1971).
- 17 Christian Goubault, *Maurice Ravel. Le jardin féerique*, Minerve 2004.
- 18 Piero Coppola, *Dix-sept Ans de musique à Paris: 1922–1939*, Lausanne: F. Rouge 1944, S. 105ff.
- 19 Interview *De Telegraaf*, 31. März 1931.

Preface

Genesis and First Performances

We owe the genesis of the *Bolero* to the Spanish composer Joaquin Nin¹ and the violinist Hélène Jourdan-Morhange². Ida Rubinstein had commissioned Ravel to orchestrate six piano pieces from Isaac Albeniz's *Iberia* for a new ballet called *Fandango*. But at a meeting with Nin in late June 1928, Ravel learned that an orchestration already existed and had been made by Enrique Fernandez Arbos. Clearly annoyed, he decided to orchestrate a piece of his own. Without bothering about a scenario, he searched for a motif that was likely to suit the needs of his client. A few weeks later, he had a pattern in his head: “not a form as such, no development, little or no modulation; a theme in the style of Padilla, rhythm and orchestra.”³ We also have Gustave Samazeuilh's recollection of Ravel's stay at St-Jean-de-Luz, where Ravel, dressed in a yellow robe and a red bonnet, played the theme to him before going off to take his daily bath. This is the context in which *Bolero* saw the light of day. Dedicated to Ida Rubinstein, the work was completed on 15 October 1928⁴ and premiered at the Palais Garnier on 22 November. Rubinstein, the only female dancer in the ballet, was accompanied by twenty male dancers. The choreography was by Bronislava Nijinska, the sets and costumes by Alexandre Benois. Ernest Ansermet had originally been slated to conduct the performance, but the participation of a foreigner stirred up such opposition that the Swiss conductor was rejected in spite of a letter of protest from Ravel, Sauguet, Auric, Honegger and Milhaud. He was replaced by Walther Straram. In addition to Ravel's work, the performance also featured two other ballets: *La Bien Aimée*, for which Darius Milhaud orchestrated pieces by Schubert and Liszt; and *Les Noces de Psyché et de l'Amour*, a work derived from Bach's *French Suites* and orchestrated by Arthur Honegger. At the premiere, the audience was more surprised than delighted by the *Bolero*. An elderly lady is said to have called out “Madman! Madman! Madman!” at the end of the piece. Ravel would then have mysteriously replied to his brother Edouard, who reported the anecdote to him: “She, at least, understood it!”⁵ This reply does not lack a certain irony when one recalls the wisecrack that Ravel made to Honegger a short while later: “My masterpiece? The Bolero, of course! But unfortunately, it is devoid of music.”⁶ The *Bolero* did not truly achieve celebrity until after

the broadcast of a concert given on 11 January 1930 by the orchestra of the Concerts Lamoureux and conducted by the composer.

The first performance most likely did not satisfy Ravel. The set depicted a tavern dominated by an enormous round table in the center, on which Ida Rubinstein relentlessly gyrated while being ogled by the men crowding around the table, inflamed with lust. In an interview, Ravel later confided that he had imagined something completely different: “One day I would like to have the ballet performed with an enormous factory in the background.”⁷ In his eyes, the factory would personify the mechanical structure of the music and allow the workers leaving the factory to join in a communal dance. Over the years, the *Bolero* has been the object of many different choreographies, among which Maurice Béjart's erotic, orientalizing and now virtually legendary choreography deserves special mention. The “factory” setting was staged by Léon Leyritz in 1941.

Historical Context

Once Georges Bizet had uncovered the musical beauties of Spain in *Carmen*, Spain and its music became a popular subject for many composers, including Chabrier, Debussy and Ravel, who once declared: “Spain is my second musical home.”⁸ Ravel began developing a unique affinity to Spain in his earliest youth. He returned regularly to Ciboure, his native town, close to the Spanish border. This attachment to his native soil explains the unmistakable influence of Basque and Spanish dances in his music. Ravel's first Spanish work, the famous *Habanera* from the *Sites auriculaires* for two pianos, was written eight years before Debussy's *Soirée dans Grenade*; Ravel later orchestrated it and included it as such in his *Rapsodie espagnole*, where it became the third movement. This famous piece of coloristic sonorities marked by a repeated note (c#) signals the beginning of a series of works with an ostinato dramaturgy that was to lead to the *Bolero*. Also to be reckoned to Ravel's musical vision of Spain are works such as the *Pavane pour une Infante défunte*, which evokes Spain's literary past, and the *Alborada del Gracioso* from the volume *Miroirs*, whose title hero comes straight out of a Spanish comedy. The *Vocalise-étude* – a vocal composition without words known from countless transcriptions as *Pièce en forme de Habanera* – inaugurated a “Spanish year” in 1907

that continued with the sketches for the *Rapsodie espagnole* and *L'Heure espagnole*, based on the charming comedy by Franc-Nohain. The *Trois Chansons de Don Quichotte à Dulcinée* are Ravel's final homage to Spain. Ravel's Hispanicism is situated entirely within the framework of illusion. "Delighted and charmed by what he himself called 'Louis-Philippe habaneras,' he set forth from a false Andalusia to conquer a Spain that is not authentic, but seems more authentic than the real one since its creator was able to make it appear natural and compelling."⁹ "Ravel's music will thus always be more or less in a state of pastiche."¹⁰ We also know that he loved to stun his guests in Montfort l'Amaury with his little "Japanese" salon that was completely sham.

It is ultimately quite amazing that Ravel called his piece *Bolero*, since neither its tempo nor its form relate it to the genuine bolero. When Nin observed to Ravel that the tempo was twice as slow as that of the Spanish bolero, Ravel rightly replied: "That is of no interest whatsoever."¹¹ The bolero dates from the 17th century and was initially a vocal piece accompanied by castanets. The moderately rapid rhythm in $\frac{3}{4}$ time signalizes its relationship with the minuet, but also reminds one of the seguidilla. Thus initially a folkloric dance, it emancipated itself in the romantic era and adopted the faded charm of the polonaise in the course of the 19th century. The genre of the bolero was appropriated in France by Aubert (*La Muette de Portici*) and Berlioz (*Zaïde*), in Italy by Verdi (*Les Vêpres siciliennes*), in Germany by Carl Maria von Weber and in Poland by Frédéric Chopin. With Ravel, it more strongly resembles a kind of passacaglia, and its ostinato rhythm is unwittingly reminiscent of a passage from Balakirev's symphonic poem *Tamara*, which seems to have enjoyed enormous popularity in its day in France. In his youth, Ravel often performed this four-hand piece with Ricardo Viñes. Ravel managed to conceal this borrowing thanks to subtle rhythmic variations, a procedure that he had already used with the waltzes of Strauß in *La Valse*. It is also likely that Prokofiev's ballet *Le pas d'acier*, completed in 1925 and performed in Paris by *Les Ballets Russes* on 7 June 1927, served as a model for the composer. He may have been influenced in particular by the rhythmic ostinato of the last section, "Fabrika."

The Work, its Interpretation and the First Recordings

Ravel wrote that his *Bolero* "is a dance in a very moderate movement and is consistently uniform with respect to melody as well as to harmony and rhythm, the latter being relentlessly articulated by the drum. The only element of diversity is brought to it by the orchestral crescendo."¹² Seen as a whole, the work consists of the superimposition of a melodic legato and a rhythmic staccato, and is nothing more than the implacable repetition of a theme composed of two symmetrical parts of sixteen measures each, except for two measures of transition. The work is constructed with mathematical rigor. The two-measure-long bolero rhythm appears 170 times, and each of the two parts of the theme is repeated twice in a row. In Ravel's words, "the themes are altogether impersonal – folk tunes of the typical Spanish-Arabian kind."¹³ They do not seek to be "comprehensible"; instead, they give the impression of a prayer wheel and are never given a phase of respite. It is not until after the beginning of the last sequence (m. 293) that the two parts are heard only one time each before the piece modulates totally unexpectedly to E major and continues in this key for eight measures (mm. 327–334) before being "abandoned just as abruptly by a return to C major."¹⁴

In the *Bolero*, everything keeps returning in C major and, at first glance, nothing much seems to be happening. But when we arrive to the E-major modulation, the listener has the impression that the music is exploding. The melody initially unfolds around the tonic with an undulating elegance and gracious lightness; the second half of the theme tentatively moves away from this feeling by introducing stylistic elements from jazz such as blue notes (*D♭*) and off beats. At the same time, it makes use of the same inverted intervals as in the first

part. The orchestration respects this pattern up to the middle of the piece: the antecedent is entrusted to instruments of a rather light timbre (flute, oboe d'amore, trumpet, piccolo, celesta) and the consequent to instruments of a lower register (bassoon, saxophone, trombone). Afterwards the orchestration takes on a variety of surprising colors, with sonorities reminiscent of the mixtures on the organ. Ravel thus creates an archaic-sounding atmosphere resonant with modal alchemy that draws its charm from the progression of perfect chords led in parallel motion as well as from the subtle juxtaposition of the timbres. The entire score is characterized by this technique of "orchestral drapery" that only the most brilliant musical magician of all times could have invented. "It is the colorization that makes this music interesting."¹⁵ Ravel manages to elude the danger of monotony inherent in the form thanks to a long crescendo that progresses in stages and to a complex of sounds of growing density which he fractures at its culminating point to conclude on a cluster. The sarcastic glissandi of the trombones, which can also be heard at the end of *La Valse*, prefigure the final explosion that has the effect of a dramatic shriek. The reactions of the local Viennese press after a performance of the *Bolero* in Vienna on 22 February 1929 under the direction of the composer bring a smile to one's lips: "The work is interrupted by a strident dissonance that suits genuine jazz music but which completely distorts the effect in the theater and practically ruins the entire bluetie which, moreover, is so musically charming. If he does not want to ruin his stroke of genius at the very end with a simple chord, Ravel should add a final punctuation mark, even if it is nothing but a timpani crash or something similar." For a detailed analysis of the work, we recommend the famous article by Claude Lévi-Strauss in *L'Homme*¹⁶ or the comprehensive description made by Christian Goubault in his book *Le jardin féérique*.¹⁷

The present edition is based on Ravel's first draft as well as on the fair copy of the autograph orchestral score. Thanks to a letter written to Michel Dimitri Calvocoressi, we know that Ravel was still correcting proofs of the *Bolero* in St-Jean-de-Luz in September 1929, thus before the first performance at the Concerts Lamoureux. Unfortunately, we do not know which version this was. It should be noted that the E♭ clarinet and the B♭ soprano saxophone were most likely added at a later date, whereas the triangle and the castanets were eliminated. The tempo marking is also interesting. While it is given as $\text{♩} = 76$ in the manuscript, in the printed orchestral score we find $\text{♩} = 72$. An old catalogue of Ravel's works issued by his publisher Durand reproduces in facsimile the first measures in the composer's hand; there we can clearly see the tempo marking $\text{♩} = 66$, which more or less corresponds to the tempo of the recoding made with the Orchestre Lamoureux on 14 January 1930. It has always been said that after Albert Wolff had led the rehearsals, Ravel himself conducted the orchestra at this recording. But four years before his death, the former head of the Orchestre Lamoureux revealed that it was he himself who stood at the conductor's desk during the recording; he did not mention, however, that the orchestra had probably been prepared by the young Pedro de Freitas Branco. Be that as it may, the very first recording of the work took place the previous day under the direction of Piero Coppola and in the presence of the composer. Coppola related how Ravel brusquely interrupted the recording to exclaim: "Don't take it so fast."¹⁸ This shows the great importance that Ravel attached to the tempo. Eyewitnesses reported that Ravel conducted the *Bolero* dryly, in a moderate tempo, almost slowly, and rigorously even. In "his" recording, the work lasts 16'06"; Coppola's 15'30". Two recordings in particular helped the work achieve popularity from 1930 on, one with Willem Mengelberg and the Concertgebouw Orchestra, the other with Serge Koussevitzky and the Boston Symphony Orchestra. Yet even as these recordings were spreading his fame, Ravel complained in an interview: "I must say that the Bolero is rarely conducted the way I think it should. Mengelberg speeds up and slows down excessively. Toscanini takes it twice as fast as it should be and broadens the tempo at the close, which is indicated nowhere. No: the *Bolero* should

be played in one single tempo from the beginning to the end, in the plaintive and monotonous style of Spanish-Arabian melodies. When I remarked to Toscanini [after a concert with the New York Philharmonic in Paris on 4 May 1930] that he was taking too many liberties, he replied: 'If I don't play it my way, it will make no impact.' Virtuosos are incorrigible, living in their dream world as if the composers did not exist."¹⁹ In 1953 Pedro de Freitas Branco made a dazzlingly colorful recording with the orchestra of the Théâtre des Champs-Élysées. Lasting 18'30", it is no doubt the longest of all recordings made to this day, the shortest being that of Paul Paray at 13'25". The interpretations of Pierre Monteux with the London Symphony Orchestra (1965) and Charles Munch with the Orchestre de Paris (1968) are legendary. Monteux's conducting is remarkable for its great rhythmic precision and marvelous transparency; as to Munch, his sensitivity and intuition transform his version into a captivating, dynamic and otherworldly experience. While André Cluytens' recording with the Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire remains a model of subtlety and elegance, Ernest Ansermet's version with the Orchestre de la Suisse Romande (1963), admirable for its balanced sound and analytical reading, has lost none of its appeal. Also deserving special mention for their value as unique testimonies are the interpretations of Manuel Rosenthal with the Orchestre National de l'Opéra de Paris (1959) and of Jean Martinon with the Orchestre de Paris (1974), as they represent a synthesis of warm lyricism and stylistic rigor. Rosenthal was a friend of Ravel's and Martinon played under the composer many times as a violinist. "His conducting style expressed itself in his neo-classical temperament," wrote Martinon in the booklet of one of his recordings. Even if other recordings have since surpassed these in certain criteria, they nonetheless retain their historical value with respect to the style and sound of the orchestras of a specific era. The work allows practically no liberties on the interpretative level, which is why it achieves its goal without any histrionics from a conductor. One must simply hold the reins of the orchestra with a firm hand and mind the dosage and mixture of the colors. The effect arises on its own thanks to the strict maintenance of the tempo, which requires a great deal of self-control from the conductor, as well as an irreproachable technique and musicality from the various orchestral soloists. Ravel would probably be very surprised today to see that his *Bolero* is undisputedly his most frequently performed work. It exists in count-

less transcriptions, and the mere sale of 2000 copies of the piano version for the sole year 1929 is a unique achievement in the history of music. With his perpetually repeated sixteen-plus-sixteen-measure theme, Ravel had taken a great risk – and won his wager. We have the impression of attending a film which subdivides time into sequences. Performances of the *Bolero* have since taken on a ritualistic character and transformed the piece into an icon. Yet over and beyond the artistic experience, we are once again privy to Ravel's self-critical attitude: "Everyone has a weakness; mine consists in acting with total awareness."

Berlin, Fall 2007

Jean-François Monnard

- 1 Joaquín Nin, *Comment est né le « Boléro » de Ravel*, in: *La Revue musicale* 19, No. 187, December 1938, pp. 403ff. [= Nin, *Comment*].
- 2 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Geneva: Éditions du Milieu du Monde, 1945 [= Jourdan-Morhange 1945].
- 3 Nin, *Comment*.
- 4 Letter to Roger Haour of 4 December 1928, in: Arbie Orenstein, *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, Mineola, New York: Columbia University Press, 1990, p. 299.
- 5 Jourdan-Morhange 1945, p. 166.
- 6 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976, p. 282 [= Stuckenschmidt 1976].
- 7 Interview *New Britain*, 9 August 1933.
- 8 Interview *Evening Standard*, 24 February 1932.
- 9 Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy], *A la Gloire de Ravel*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1938, pp. 225ff.
- 10 Vladimir Jankélévitch, *Maurice Ravel*, Paris: Éditions Rieder, 1939, p. 107.
- 11 Nin, *Comment*.
- 12 Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*, in: *La Revue musicale* 19, No. 187, December 1938, p. 215.
- 13 Interview *Daily Telegraph*, 11 July 1931.
- 14 Stuckenschmidt 1976, p. 287.
- 15 Stuckenschmidt 1976, p. 288.
- 16 Claude Lévi-Strauss, *Boléro de Maurice Ravel* in: *L'Homme* 11, n° 2, *Revue française d'anthropologie* (April/June 1971).
- 17 Christian Goubault, *Maurice Ravel. Le jardin féerique*, Minerve, 2004.
- 18 Piero Coppola, *Dix-sept Ans de musique à Paris: 1922–1939*, Lausanne: F. Rouge, 1944, pp. 105ff.
- 19 Interview *De Telegraaf*, 31 March 1931.

Préface

Genèse et premières représentations

On doit l'histoire de la genèse du *Bolero* au compositeur espagnol Joaquín Nin¹ et à la violoniste Hélène Jourdan-Morhange². Ida Rubinstein avait commandé à Ravel l'orchestration de six pièces pour piano de l'*Iberia* d'Isaac Albéniz pour un nouveau ballet intitulé *Fandango*. Lors d'une rencontre avec Nin, fin juin 1928, Ravel apprit toutefois qu'il existait déjà une orchestration d'Enrique Fernández Arbós. Visiblement contrarié, il décida alors d'exploiter sa propre musique. Sans se soucier de l'action, il chercha un motif susceptible de faire l'affaire. Quelques semaines plus tard, il a déjà un schéma en tête : « pas de forme proprement dite, pas de développement, pas ou presque de modulation ; un thème genre Padilla, du rythme et de l'orchestre. »³ Nous disposons également du souvenir que garde Gustave Samazeuilh du séjour de Ravel à St-Jean-de-Luz, où ce dernier lui joue le thème, vêtu d'un peignoir jaune et d'un bonnet rouge, avant d'aller prendre son bain matinal. C'est dans ce contexte que naquit le *Boléro*. La composition fut achevée le 15 octobre⁴ et créée au Palais Garnier

le 22 novembre 1928. Ida Rubinstein, à qui la pièce est dédiée, était l'unique danseuse féminine du ballet parmi vingt autres danseurs, dans une chorégraphie de Bronislava Nijinska, des décors et costumes d'Alexandre Benois. Au départ, Ernest Ansermet avait été pressenti pour diriger le spectacle, mais la participation d'un étranger suscita une telle opposition que le chef d'orchestre suisse fut remercié malgré une lettre de protestation de Ravel, Sauguet, Auric, Honegger et Milhaud. C'est Walther Straram qui prit sa place. À part l'œuvre de Ravel, la soirée comprenait encore un ballet, *La Bien Aimée*, pour lequel Darius Milhaud avait orchestré des pièces de Schubert et de Liszt, ainsi qu'un autre tiré des *Suites Françaises* de Bach dans une orchestration d'Arthur Honegger, intitulé *Les Noces de Psyché et de l'amour*. La première représentation étonna plus qu'elle ne séduisit l'auditoire. À la fin, une vieille dame aurait crié : « Au fou ! au fou ! au fou ! » Maurice, à qui son frère racontait l'anecdote, aurait répondu mystérieusement : « Celle-là ... elle a compris ! »⁵ Cette réplique n'est pas dépourvue d'une certaine ironie quand on connaît la boutade que

Ravel fit un peu plus tard à Honegger : « Mon chef d'œuvre ? Le Boléro, voyons ! Malheureusement il est vide de musique. »⁶ Vraiment populaire, le *Bolero* ne le devint qu'après le concert radiodiffusé donné par l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la baguette du compositeur le 11 janvier 1930.

Ce que Ravel vit le jour de la création n'a vraisemblablement pas répondu à ses intentions. Le décor représentait un bouge avec une immense table ronde au centre, sur laquelle Ida Rubinstein tournoyait sans arrêt, tandis que tout autour se pressaient les hommes que cette vue enflammait de désir. Comme Ravel le confia par la suite lors d'une interview, il s'était imaginé quelque chose de très différent : « Un jour j'aimerais faire exécuter le ballet avec une immense fabrique à l'arrière-plan. »⁷ Cette usine à ses yeux devait personnifier la structure mécanique de la construction musicale et permettre ainsi aux ouvriers et ouvrières de se mêler à une danse générale en sortant des ateliers. Au fil du temps, le *Bolero* fut l'objet de différentes adaptations chorégraphiques, parmi lesquelles on citera la version érotique et orientalisante, entre-temps quasi légendaire, de Maurice Béjart. C'est Léon Leyritz qui imposa l'« usine » en 1941.

Contexte historique

Après que Georges Bizet eut découvert l'Espagne musicale avec *Carmen*, celle-ci devint un sujet de prédilection pour de nombreux compositeurs ; on trouve parmi eux Chabrier et Debussy ainsi que Ravel, qui déclara une fois : « L'Espagne est ma seconde patrie musicale. »⁸ Dès sa plus tendre enfance, Ravel avait développé une affinité toute particulière avec l'Espagne. Il retournait très régulièrement à Ciboure, sa ville natale, non loin de la frontière espagnole. Cet attachement à la terre natale explique l'influence évidente des danses basques et espagnoles sur sa musique. La première composition espagnole de Ravel, la célèbre *Habanera* des *Sites auriculaires* pour deux pianos, fut écrite huit ans avant la *Soirée dans Grenade* de Debussy ; Ravel l'orchestra par la suite pour la reprendre plus tard telle quelle comme troisième mouvement de la *Rapsodie espagnole*. Ce fameux morceau de colorisation du son avec un ton répétitif (*do#*) marque le début d'une série de compositions avec une dramaturgie de l'ostinato qui va déboucher sur le *Bolero*. Au compte de l'Espagne ravélienne, il faut encore ajouter des œuvres comme la *Pavane pour une Infante défunte* qui évoque le passé littéraire de l'Espagne ou encore l'*Alborada del Gracioso* du recueil *Miroirs*, dont le personnage évoqué sort tout droit de la comédie espagnole. La *Vocalise-étude* – une pièce sans paroles pour voix, connue au travers de nombreuses transcriptions comme *Pièce en forme de Habanera* – inaugure en 1907 une « année espagnole » qui se poursuit avec les esquisses de la *Rapsodie espagnole* ainsi que *L'Heure espagnole* d'après la charmante comédie de Franc-Nohain. Enfin, les Trois Chansons de *Don Quichotte à Dulcinée* constituent un dernier hommage à l'Espagne. L'hispanisme ravélien se situe complètement dans le cadre de l'illusion. « Amusé et séduit par ce qu'il appelait lui-même « les habaneras Louis Philippe », il est parti d'une fausse Andalousie pour la conquête d'une Espagne qui n'est pas authentique, mais qui nous semble plus vraisemblable que la vraie, parce que son créateur a su lui conférer l'apparence du naturel et du nécessaire. »⁹ « La musique de Ravel sera donc toujours plus ou moins en état de pastiche. »¹⁰ On sait d'ailleurs qu'il adorait étonner ses invités à Montfort l'Amaury avec son petit salon « japonais » totalement faux.

Il est toutefois étonnant que Ravel ait intitulé son morceau *Bolero* alors que ni le tempo ni la forme ne l'apparentent au véritable boléro. Lorsque Nin lui fit remarquer que le tempo était deux fois plus lent que celui du boléro espagnol, Ravel rétorqua avec raison : « Cela n'a aucune espèce d'importance. »¹¹ Le boléro date du XVII^e siècle et il était consacré à l'origine au chant avec accompagnement de castagnettes. Le rythme à $\frac{3}{4}$ modérément rapide indique une parenté avec le menuet, mais fait par ailleurs aussi penser à la séguedille. Il s'agit donc au départ d'une danse folklorique qui s'émancipa à l'époque romantique pour revêtir au cours du XIX^e siècle le charme désuet de

la polonaise. En France, Auber (*La Muette de Portici*) et Berlioz (*Zaïde*), en Italie Verdi (*Les Vêpres siciliennes*), en Allemagne Carl Maria von Weber et en Pologne Frédéric Chopin se sont approprié le type du boléro. Chez Ravel, il s'agit plutôt d'une sorte de passacaille, son rythme ostinato rappelle involontairement un passage de *Tamara*, le poème symphonique de Balakirev, lequel avait de toute évidence joui en son temps d'une immense popularité en France. Durant sa jeunesse, Ravel a souvent interprété ce morceau à quatre mains, avec Ricardo Viñes. Ravel réussit à masquer cet emprunt grâce à de subtiles variations rythmiques, un procédé dont il avait déjà usé avec les valse de Strauß dans *La Valse*. Il est aussi probable que le ballet de Prokofiev *Le pas d'acier* achevé en 1925, qui fut représenté le 7 juin 1927 à Paris par *Les Ballets Russes*, ait servi de modèle au compositeur et que l'ostinato rythmique de la dernière partie « Fabrika » l'ait influencé.

L'œuvre, l'interprétation et les premiers enregistrements

Ravel écrit au sujet de son *Bolero* : « C'est une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme, tant par la mélodie que par l'harmonie et le rythme, ce dernier marqué sans cesse par le tambour. Le seul élément de diversité y est apporté par le crescendo orchestral. »¹² La composition dans son ensemble est formée par la superposition d'un legato mélodique et d'un staccato rythmique et n'est rien d'autre que la répétition implacable d'un thème composé de deux parties symétriques, de seize mesures chacune, hormis deux mesures de transition. La pièce est construite selon une rigueur mathématique. Le rythme du boléro composé de deux mesures apparaît cent soixante dix fois, chacune des deux parties du thème est répétée deux fois de suite. Selon Ravel, « les thèmes sont dans l'ensemble impersonnels – des mélodies populaires de type arabo-espagnol habituel. »¹³ Ils ne cherchent pas à être « compréhensibles », mais donnent plutôt l'impression d'un moulin à prières et ne passent jamais par une phase de détente. Ce n'est qu'après le début de la dernière séquence (mes. 293) que les deux parties ne se font entendre qu'une seule fois, avant de moduler de façon tout à fait inattendue en mi majeur, tonalité qui sera maintenue huit mesures durant (mes. 327–334) et « abandonnée tout aussi abruptement avec un retour en do majeur. »¹⁴

Dans le *Bolero* tout revient en do majeur et à première vue il ne se passe pas grand chose. Mais quand on arrive à la modulation en mi majeur, les auditeurs ont alors l'impression que la musique explose. La mélodie évolue tout d'abord toute d'élégance ondulante et de gracieuse légèreté autour de la tonique, tandis que la seconde moitié du thème s'en éloigne un peu en introduisant des éléments stylistiques du jazz, tels que Blue Notes (*réb*) et Off-Beats. Simultanément, elle utilise les mêmes intervalles inversés de la première partie. Cette répartition se retrouve dans l'orchestration jusqu'au milieu du morceau. L'antécédent est confié à des instruments au timbre assez clair (flûte, hautbois d'amour, trompette, piccolo, célesta), le conséquent à des instruments de caractère plus grave (basson, saxophone, trombone). Par la suite, l'instrumentation se colore d'une manière surprenante. Le résultat sonore révèle des effets qui ressemblent aux mixtures de l'orgue. Ravel crée par ce biais un climax quasi archaïque qui tient de l'alchimie modale et tire son charme du cheminement en accords parfaits parallèles ainsi que de la subtile juxtaposition des timbres. Toute la partition est marquée par cette technique du « drapé orchestral » que seul le plus génial magicien de tous les temps pouvait inventer. « C'est le coloris qui rend cette musique intéressante. »¹⁵ Ravel parvient à éviter le danger d'une certaine monotonie inhérente à la forme grâce à un long crescendo, progressant par paliers et d'un complexe sonore de densité croissante, qu'il fracture à son point culminant pour conclure sur un cluster. En l'occurrence, les glissandos sarcastiques des trombones, qu'on peut entendre également à la fin de *La Valse*, préfigurent l'explosion finale qui prend l'allure d'un cri dramatique. Dans ce contexte, les réactions de la presse locale viennoise suite à une représentation du *Bolero* à Vienne le 22 février 1929 sous la direction de Ravel font sourire : « L'œuvre s'interrompt sur une dissonance stri-

dente, ce qui convient à la vraie musique de jazz, mais qui, au théâtre, dénature complètement l'effet et gâche pratiquement toute la bluette, par ailleurs musicalement si charmante. Ravel devra mettre une ponctuation finale, ne serait-ce qu'un coup de timbale ou quelque chose de semblable, s'il ne veut pas juste à la fin par un simple accord ruiner son coup de génie. » Pour une analyse détaillée de la composition, il conviendra de se reporter soit au fameux article de Claude Lévi-Strauss dans *L'Homme*¹⁶ ou à la description très complète qu'en fait Christian Goubault dans son livre *Le Jardin féérique*.¹⁷

La présente édition est basée sur la première ébauche de Ravel ainsi que sur la partition d'orchestre autographe mise au net. Grâce à une lettre adressée à Michel Dimitri Calvocoressi, on sait qu'en septembre 1929 à Saint-Jean-de-Luz, donc avant la première audition chez Lamoureux, Ravel corrigeait encore une épreuve du *Bolero*. Il n'a malheureusement pas été possible de savoir de quelle version il s'agissait. Il convient de noter que la clarinette en Mi $\flat$ et le saxophone soprano en Si $\flat$ ont de toute évidence été rajoutés par la suite, alors que le triangle et les castagnettes ont été rayés. L'indication de tempo est aussi intéressante: il est noté $\text{♩} = 76$ dans le manuscrit. Dans la partition d'orchestre imprimée, on trouve $\text{♩} = 72$. Un ancien catalogue des œuvres de Ravel publié par son éditeur Durand reproduit en facsimilé les premières mesures de la main du compositeur avec l'indication de tempo $\text{♩} = 66$, ce qui correspond à peu près au tempo de l'enregistrement réalisé le 14 janvier 1930 avec l'Orchestre Lamoureux. La chronique a toujours attribué la paternité de cette gravure à Ravel, Albert Wolff ayant au préalable assumé les répétitions. Mais quatre ans avant sa mort, l'ancien patron de l'Orchestre Lamoureux, révéla qu'il était lui-même au pupitre lors de l'enregistrement, sans préciser toutefois que l'orchestre avait été probablement préparé par le jeune Pedro de Freitas Branco. Le premier enregistrement de l'œuvre eut lieu cependant un jour auparavant, sous la direction de Piero Coppola, en présence du compositeur. Coppola raconte comment Ravel a brusquement interrompu la séance pour s'exclamer : « N'allez pas si vite. »¹⁸ Ce qui montre la grande importance que Ravel attachait au tempo. Des témoins rapportent que Ravel dirigeait le *Bolero* d'un geste sec, dans un tempo modéré, presque lent et rigoureusement uniforme. « Son » *Bolero* dans l'enregistrement dure 16'06", celui de Coppola 15'30". La popularité de l'œuvre s'établit dès 1930 avec deux nouveaux enregistrements, l'un avec Willem Mengelberg et l'orchestre du Concertgebouw, l'autre avec Serge Koussevitzky et l'orchestre symphonique de Boston. Alors même que ces documents sonores contribuent à sa célébrité, Ravel se plaint lors d'une interview : « Je dois dire que le Boléro est rarement dirigé comme je pense qu'il devrait l'être. 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 Boléro doit être exécuté à un tempo unique du début à la fin, dans le style plaintif et monotone des mélodies arabo-espagnoles. Lorsque j'ai fait remarquer à Toscanini qu'il prenait trop de libertés [après un concert le 4 mai 1930 à Paris avec l'orchestre philharmonique de New York], il a répondu : « Si je ne le joue pas à ma façon, il sera sans effet. » Les virtuoses sont incorrigibles, plongés dans leurs rêveries, comme si les compositeurs n'existaient pas. »¹⁹ Il convient d'ajouter qu'en 1953, Pedro de Freitas Branco réalisa un enregistrement haut en couleurs avec l'Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées. Avec ses 18'30", il est sans doute le plus long de tous ceux enregistrés jusqu'à ce jour, le plus court étant celui de Paul Paray (13'25"). Les interprétations de Pierre Monteux avec le London Symphony Orchestra (1965) et de Charles Munch avec l'Orchestre de Paris (1968) sont légendaires. La direction de Monteux est remarquable par sa grande précision rythmique et sa merveilleuse transparence ; quant à Munch, sa sensibilité et son intuition aboutissent à une version captivante, dynamique et fantomatique. La gravure d'André Cluytens avec l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire reste un modèle de finesse et d'élégance. La version

d'Ernest Ansermet avec l'Orchestre de la Suisse Romande (1963) a gardé tous ses atouts : équilibre sonore et lecture analytique. Les interprétations de Manuel Rosenthal avec l'Orchestre National de l'Opéra de Paris (1959) et Jean Martinon avec l'Orchestre de Paris (1974) constituent un précieux témoignage et méritent une mention spéciale, car elles sont la synthèse entre un lyrisme chaleureux et une rigueur de style. Rosenthal a été l'ami de Ravel et Martinon a maintes fois joué comme violoniste sous la direction du compositeur. « Sa manière de diriger s'exprimait par un tempérament néo-classique », écrit Martinon sur le booklet de l'un de ses disques. Même si d'autres critères ont rendu par la suite l'approche discographique plus sélective, il n'en demeure pas moins que ces enregistrements gardent une valeur historique au regard du style et de la sonorité des orchestres à une époque déterminée.

L'œuvre ne tolère pratiquement aucune liberté sur le plan de l'interprétation et c'est pourquoi elle atteint son but sans la thaumaturgie d'un chef d'orchestre. Il suffit de tenir les rênes de l'orchestre et de veiller au dosage et mélange des couleurs. L'effet se produit grâce au strict respect du tempo, ce qui nécessite une grande maîtrise de soi de la part du chef et requiert une qualité technique et musicale irréprochable de la part des différents solistes de l'orchestre.

Ravel serait sans doute bien surpris de voir que le *Bolero* est bel et bien aujourd'hui son œuvre la plus jouée. Il en existe d'innombrables transcriptions et rien que la vente de 2000 exemplaires de la version pour piano pour la seule année 1929 représente un fait unique dans l'histoire de la musique. Ravel a réussi une gageure avec sa trouvaille thématique qu'il reconduit de seize en seize mesures et nous avons l'impression d'assister au déroulement d'un film qui sectionne le temps. Au reste, les exécutions du *Bolero* ont pris un caractère rituel et transformé la pièce en icône. Au-delà de l'expérience artistique, c'est l'attitude autocritique de Ravel qui s'affiche ici : « Chacun a ses faiblesses ; la mienne consiste à agir en toute conscience. »

Berlin, Automne 2007

Jean-François Monnard

- 1 Joaquin Nin, *Comment est né le « Boléro » de Ravel*, dans : *La Revue musicale* 19, n° 187, Décembre 1938, p. 403ff. [= Nin, *Comment*].
- 2 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genève : Éditions du Milieu du Monde 1945 [= Jourdan-Morhange 1945]
- 3 Nin, *Comment*.
- 4 Lettre de Ravel à Roger Haour du 4 décembre 1928, dans : Arbie Orenstein, *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, Mineola, New York : Columbia University Press 1990, p. 299.
- 5 Jourdan-Morhange 1945, p. 166.
- 6 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel : Variationen über Person und Werk*, Frankfurt/Main : Suhrkamp 1976, p. 282 [= Stuckenschmidt 1976].
- 7 Interview *New Britain*, 9 août 1933.
- 8 Interview *Evening Standard*, 24 février 1932.
- 9 Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy], *A la Gloire de Ravel*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Critique 1938, p. 225ff.
- 10 Vladimir Jankélévitch, *Maurice Ravel*, Paris : Éditions Rieder 1939, p. 107.
- 11 Nin, *Comment*.
- 12 Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*, dans : *La Revue musicale* 19, n° 187, décembre 1938, p. 215.
- 13 Interview *Daily Telegraph*, 11 juillet 1931.
- 14 Stuckenschmidt 1976, p. 287.
- 15 Stuckenschmidt 1976, p. 288.
- 16 Claude Lévi-Strauss, *Boléro de Maurice Ravel*, dans : *L'Homme* 11, n° 2, *Revue française d'anthropologie* (avril/juin 1971).
- 17 Christian Goubault, *Maurice Ravel. Le jardin féérique*, Minerve 2004.
- 18 Piero Coppola, *Dix-sept Ans de musique à Paris: 1922–1939*, Lausanne : F. Rouge 1944, p. 105ff.
- 19 Interview *De Telegraaf*, 31 mars 1931.