

JUNI
2014

De Boléro van Ravel

BACHELOREINDWERKSTUK

MAAIKE VAN DER WEL

3709973

SCRIPTIECURSUS BLOK 4

BEGELEID DOOR DR. ERIC JAS

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Motieven, thema's en de vorm van de <i>Boléro</i>	3
Instrumentatie en opbouw van de instrumentatie	8
Themagroep	9
Ritmische motieven	12
Andere technieken die bijdragen aan het crescendo	15
Kenmerken van de <i>Boléro</i> en Ravels oeuvre	16
Conclusie	20
Bronnen	21

Inleiding

Maurice Ravel (1875 – 1937) was een van de succesvolste Franse componisten van het begin van de twintigste eeuw. Veel van zijn werken maken nog steeds deel uit van het standaardrepertoire van voornamelijk pianisten en orkesten, maar ook zijn kunstliederen, kamermuziek, opera en ballet worden nog regelmatig uitgevoerd.

Misschien is het allerbekendste werk van Ravel wel zijn *Boléro*. Dit werk schreef Ravel oorspronkelijk als ballet voor danseres Ida Rubinstein voor een gala dat zij zou geven in 1928.¹ Volgens de interpretatie van het werk door Rubinstein speelt het stuk zich af in een schemerig Spaans café. Een jonge vrouw begint met het dansen van een trage bolero op een podium. Terwijl ze danst trekt ze de aandacht van steeds meer dansers. Ze raken geobsedeerd door het boleroritme en dansen samen tot een climax.² De première van de *Boléro* vond plaats in de *Opéra* van Parijs. Daar werd het door het balletgezelschap van Ida Rubinstein uitgevoerd op een choreografie van Bronislava Nijinska. Het was meteen een groot succes.³

De *Boléro* is vandaag de dag nog steeds erg bekend en een geliefd item op verzameld's van de klassiekers van klassieke muziek. In aanloop naar het schrijven van deze scriptie merkte ik dat zelfs mensen die meenden dat ze nog nooit van de *Boléro* of zelfs van Ravel gehoord hadden de melodie herkenden als ik deze neuriede. In literatuur over Ravel wordt het werk vaak genoemd, maar de onderzoekers weiden vaak weinig uit over het stuk; verbazingwekkend, gezien de bekendheid ervan. Arbie Orenstein bijvoorbeeld geeft een kleine analyse, maar stelt daarna dat het belang van het stuk niet overschat moet worden. Dit komt niet in de minste plaats door wat Ravel zelf over het stuk gezegd heeft: "Het is een experiment in een heel speciale en beperkte richting."⁴ Ook Madeleine Goss stelt dat de *Boléro* een van Ravels minst belangrijke werken was; het thema van het werk is van weinig belang en in feite bestaat het stuk alleen maar uit dat thema. Goss stelt wel dat de orkestratie de *Boléro* tot een meesterwerk maakt, maar onderbouwt dit daarna weinig.⁵

¹ Davies p. 42

² Orenstein p. 201

³ Goubault p. 26

⁴ Orenstein p. 200 - 201

⁵ Goss p. 3-4

Juist de eenvoud van de *Boléro* maakt het stuk bijzonder: wat mij betreft is een ongeveer kwartier durend crescendo over een groot aantal herhalingen, dat toch over de hele lengte de aandacht van de luisteraar vasthoudt, een meesterwerk. Daarom is een gedetailleerde analyse van de opbouw en de instrumentatie van het stuk een goede aanvulling op de bestaande vakliteratuur. Mijn primaire onderzoeksvraag is dan ook: Wat maakt de *Boléro* een volwaardige compositie passend in het oeuvre van Ravel, en niet slechts een simpele herhaling van een melodie? Om deze vraag te beantwoorden zal ik de *Boléro* en het daarin voorkomende crescendo in detail analyseren aan de hand van de thema's en motieven die in het werk voorkomen, de vorm van het geheel, de instrumentatie en de opbouw hiervan en de andere technieken die Ravel toepast om het crescendo te versterken. Daarna zal ik proberen om in de *Boléro* gevonden (stijl)elementen terug te vinden in andere werken van Ravel om te laten zien dat de *Boléro* wel degelijk in het oeuvre van Ravel past. Dit alles doe ik aan de hand van de bestaande literatuur en een analyse van de partituur van de *Boléro*.

Motieven, thema's en de vorm van de *Boléro*

Zoals in de inleiding genoemd bestaat de *Boléro* voornamelijk uit herhalingen van melodie en ritme. In dit hoofdstuk worden de verschillende herhalende lagen gedefinieerd en gecodeerd, zodat de vorm bepaald kan worden en de instrumentatie in het volgende hoofdstuk schematisch weergegeven kan worden.

Het stuk begint met een ritmisch motief in de kleine trom dat als volgt gaat:



Figuur 1⁶

Dit motief, vanaf nu motief a genoemd, wordt tot aan de één na laatste maat herhaald en is de ritmische basis van het hele stuk. Het ritme is afgeleid van dat van de traditionele dans (dit is te zien aan de driekwartsmaat en het gebruik van triolen), maar vertoont grote verschillen met een authentieke bolero). Ten eerste is Ravels tempo een stuk langzamer dan dat van een authentieke bolero.⁷ Het tempo vond hij blijkbaar belangrijk: toen de beroemde dirigent Arturo Toscanini het stuk te snel uitvoerde wees Ravel hem terecht.⁸ Daarnaast wordt het motief niet gespeeld door een getokkeld instrument, zoals in een authentieke bolero, maar door in ieder geval een kleine trom⁹ (naast de andere instrumenten, meer hierover in het volgende hoofdstuk). In het begin van het stuk wordt vooral de noot G gespeeld, later wordt dit motief ingevuld met arpeggio's en akkoorden in de strijkers die de harmonie versterken en inkleuren.

Een tweede ritmisch motief, in de eerste maten gespeeld door de celli en de altviolen, benadrukt de kwartnoten in de maat:

Figuur 2

⁶ Katz, *Bolero*

⁷ Idem

⁸ Davies p. 43

⁹ Lanford p. 254-255

Ook dit motief (b) wordt tot op de één na laatste maat herhaald. Motief b dient vooral als basmotief: het wordt door het hele stuk heen gespeeld door minstens één instrument uit de basgroep. Tot aan de modulatie in maat 326 bestaat de baspartij vooral uit een zich herhalende beweging van I-V (C naar G). In het begin klinken er in dit motief alleen maar c's en g's (gespeeld in pizzicato in de altviolen en de celli), maar naarmate het stuk vordert wordt het motief steeds meer ingevuld door akkoordnoten. Meer over de instrumentatie en harmonisatie van dit motief behandel ik in het volgende hoofdstuk.

Er zijn twee verschillende melodieën te herkennen die tot bijna op het eind van het stuk herhaald worden. Deze thema's beschouwde Ravel als onpersoonlijk, als populaire melodieën in een Arabisch-Spaanse stijl.¹⁰ Anderzijds stelde hij tijdens de ontwikkeling van het eerste thema dat het een indringend karakter heeft dat hem uitdaagde om het zoveel mogelijk te herhalen zonder enige ontwikkeling.¹¹ Het eerste thema wordt vanaf nu thema A genoemd en het tweede thema thema B.

Thema A ziet er als volgt uit:

Thema 1: A

Tempo di Bolero moderato assai

The musical score for Thema 1: A is presented in four staves, all in treble clef and 3/4 time. The tempo is marked 'Tempo di Bolero moderato assai'. The first staff, labeled 'Flute', contains measures 1 through 5. The second staff, labeled 'Fl.', contains measures 6 through 10. The third staff, also labeled 'Fl.', contains measures 11 through 15. The fourth staff, labeled 'Fl.', contains measures 16 through 16 and ends with a double bar line.

Figuur 3

Dit thema staat in C-majeur en is geheel diatonisch. De melodie bestaat uit een vrijwel symmetrische voorzin en nazin: de voorzin beslaat de eerste acht maten en eindigt in een halfslot op de dominant (g). De nazin beslaat de laatste acht maten en de eerste

¹⁰ Goubault p. 74

¹¹ Orenstein p. 98

achtste van de negende maat en eindigt na een perfecte authentieke cadens op de tonica (c). Mogelijk heeft Ravel de nazin een achtste langer laten duren zodat er tijdens de slotnoot een C-majeurakkoord klinkt in de harmonische begeleiding, zonder dat de herhalende bas van motief b onderbroken wordt.

Thema B ziet er zo uit:

Thema 2: B

Tempo di Bolero moderato assai

The musical score for Thema 2: B is presented in four staves. The first staff is for Oboe, the second for Oboe (6), the third for Oboe (11), and the fourth for Oboe (15). The tempo is marked 'Tempo di Bolero moderato assai'. The music is in 3/4 time and features a chromatic character with a long note in the seventh measure.

Figuur 4

Dit thema heeft ten opzichte van thema A een chromatischer karakter. De beginnoot bes contrasteert meteen omdat deze niet toonsoortegen is. Hierdoor ontstaat een septiemakkoord dat volgens Lanford “de C-majeurharmonie kleurt en de harmonische stabiliteit ondermijnt die thema A gecreëerd heeft. Dit wordt verder versterkt door de benadrukking van de noot des in maat 4-7.¹² Thema B beslaat evenveel maten als thema A. Het is bij dit thema lastiger om een voorzin te herkennen; deze zou dan namelijk eindigen op een e terwijl de e geen akkoordeigen noot is van het dominantakkoord, namelijk G-majeur. Toch suggereert de plaats van deze noot e, een lange noot in maat zeven en acht, net zoals in thema A, dat ook hier sprake is van een voorzinnazinstruur. De nazin eindigt wel zoals te verwachten op de tonica. Opvallend aan de nazin is dat deze voornamelijk bestaat uit een langzame daling van de melodie tot een lage c. Deze begint eigenlijk al in de voorzin: vanaf de eerder genoemde des daalt de melodie meer dan twee octaven. Vanaf maat 12 zijn alle b’s, a’s, e’s en d’s verlaagd met een halve toon; hierdoor krijgt de melodie even een frygisch karakter. Dit vergroot het contrast met het diatonische thema A nog meer.

¹² Lanford p. 257

Voorafgaand aan beide thema's klinken twee maten met alleen de ritmische motieven, met uitzondering van de allereerste A, waarvoor vier maten met alleen ritme gespeeld worden. Op het begin herhaalt Ravel elk thema een keer voordat het andere thema volgt. De eerste 74 maten kunnen dus als volgt weergegeven worden in een schema:

2x ritmische cel – A – ritmische cel – A – ritmische cel – B – ritmische cel – B.

Deze vorm wordt vier keer herhaald, waarna Ravel de herhaling van de afzonderlijke thema's weglaat (AB). De laatste B wordt niet helemaal afgemaakt: vanaf maat 13 in figuur 2 (maat 323 in de *Boléro*) wijkt de melodie af: midden in de melodische afdaling blijft deze haken op de g. In plaats van de afdaling te vervolgen lijkt Ravel nogmaals te beginnen met de nazin van het tweede thema, maar dan in een uitgerekte vorm. In plaats van af te dalen vanaf de as in maat 10 van het tweede thema springt de melodie naar een B, zoals te zien is in maat vijf van onderstaand notenvoorbeeld. Op dit moment, maat 326, moduleert het geheel naar E-majeur. Hier lijkt Ravel materiaal uit zijn eerste thema te gebruiken in een soort kleine doorwerking.

Modulatie van de melodie, vanaf maat 322 tot maat 335

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violins 1' and contains measures 6 through 11. It starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B major). A 'B' is written above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a notable hook on the G note in measure 7. The middle staff is labeled 'Vlns. 1' and contains measures 6 through 11. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (E major). A 'C' is written above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a notable hook on the C note in measure 7. The bottom staff is also labeled 'Vlns. 1' and contains measures 6 through 11. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (E major). A '9' is written above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a notable hook on the C note in measure 7.

Figuur 5

Maat vier en vijf van het eerste thema lijken erg veel op maat zes tot en met 10 (maat 327-330 in het stuk). Daarna blijft de melodie vijf maten rond de noot e cirkelen totdat Ravel weer terug moduleert naar C. Opvallend hieraan is dat alle kruizen bij de eerste drie figuren (de helft van maat 9, de helft van maat 10 en de helft van maat 11) hersteld zijn, waardoor het chromatische karakter van thema B terug lijkt te komen. Deze acht maten in E-majeur worden vanaf nu C genoemd.

Na de modulatie komen de thema's niet meer terug: de ritmische motieven houden nog vier maten aan. De laatste maat voor de slotnoot bestaat uit een frygische toonladder naar beneden in parallelle akkoorden over een IV – I beweging in de bas. Behalve deze constatering is er weinig te vinden over deze laatste maat in de literatuur. Lanford noemt de overeenkomst tussen de laatste vier noten van het hele stuk en die van thema B.¹³ Het effect is een dissonante chaos die oplost in het consonante slotakkoord.

Aan de hand van bovenstaande analyse zou de vorm van het geheel zo gedefinieerd kunnen worden:

A A B B A A B B A A B B A A B B A B' C a+b slot

Voor de overzichtelijkheid zijn de twee maten met alleen de ritmische motieven voorafgaand aan elk thema ook tot het thema gerekend.

¹³ Lanford p. 262

Instrumentatie en opbouw van de instrumentatie

Ravel orkestreerde de *Boléro* voor symfonieorkest met een aantal uitbreidingen. De complete bezetting is als volgt:

- Twee dwarsfluiten (een wisselend met piccolo)(de tweede piccolo mist in het overzicht in de partituur)
- Een piccolo
- Twee hobo's (een wisselend met hobo d'amore)
- Een althobo
- Twee besklarinetten (een wisselend met een esklarinet)
- Een basklarinet
- Twee fagotten
- Een contrafagot
- Vier hoorns in F
- Een trompet in D
- Drie trompetten in C
- Drie trombones
- Een tuba
- Drie saxofoons (een sopranino in F, een sopraansaxofoon in Bb en een tenorsaxofoon in Bb)
- Drie pauken
- Twee kleine trommels
- Bekkens
- Een tamtam
- Een grote trom (de grote trom mist in het overzicht in de partituur)
- Celesta
- Harp
- Strijkers (1^{ste} violen, 2^{de} violen, altviolen, celli en contrabassen)

Saxofoons komen meestal niet voor in de bezetting van een symfonieorkest. Het zou kunnen dat Ravel zich in deze keuze heeft laten inspireren door jazz.¹⁴

De *Boléro* begint niet meteen met het hele orkest: Ravel laat het orkest heel klein beginnen. Naarmate het stuk vordert komen er steeds meer instrumenten bij.

¹⁴ Orenstein p. 201

Het eerste dat opvalt aan de orkestratie is de geleidelijke opbouw van het aantal instrumenten dat meespeelt. In de eerste maat spelen alleen een kleine trom, de altviolen en de celli. In de vijfde maat komt daar de eerste dwarsfluit bij, die de melodie speelt. De instrumentatie van motief b groeit het snelst. Het thema blijft wat langer dun bezet. De instrumentatie van motief a wordt het minst snel uitgebreid. Meer over de aparte cellen staat verderop in dit hoofdstuk.

Ravel bewaart een aantal instrumenten pas tot heel laat in het stuk; zo begint de partij van de vierde trompet pas in maat 275 en komt een groot deel van het slagwerk niet eerder dan zes maten voor het slot aan bod. Door deze opbouw zou het orkest zelfs als er geen dynamische verschillen gemaakt zouden worden langzaam meer volume produceren. Deze dynamische verschillen maken ze natuurlijk wel: de dynamiek waarmee het thema gespeeld wordt loopt langzaam op. De ritmische motieven volgen in grote lijnen de dynamiek van het thema. De opbouw gebeurt niet met crescendi maar door *subito* verschillen tussen verschillende thema's. Een andere orkestratietechniek die Ravel aan het begin van het werk toepast is het gebruiken van pizzicati in de strijkers. Pizzicati klinken zachter dan gestreken noten en klinken minder lang door, waardoor het geheel minder luid overkomt. Ongeveer hetzelfde effect wordt bereikt door de trompetten in het begin te dempen. Als de trompetten hun demper verwijderen en de strijkers gaan strijken klinkt het geheel automatisch voller en luider.

Themagroep

In de tabel hieronder is de opbouw van de instrumentatie van het thema schematisch weergegeven. Een soortgelijke tabel staat op de Engelstalige Wikipedia, maar deze bevat wat slordigheidsfouten en onvolledigheden. Ik heb maatsijfers en dynamiek aan de tabel toegevoegd.¹⁵ Omdat het verwerken van de instrumentatie van de ritmische motieven te onoverzichtelijk werd heb ik ervoor gekozen om deze kort samen te vatten nadat de themagroepen behandeld zijn.

Plaats in vorm	Maatsijfers	Dynamiek	Instrumentatie	Parallellen
A	5-21	pp	1 ^{ste} Dwarsfluit	
A	23-39	p	1 ^{ste} Klarinet	
B	41-57	mp	1 ^{ste} Fagot	
B	59-75	p	Esklarinet	
A	77-93	mp	Hobo d'amore	

¹⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Boléro>

A	95-111	pp/mp ¹⁶	- 1 ^{ste} Dwarsfluit - 1 ^{ste} Trompet (<i>con sordino</i>)	Octaven ¹⁷
B	113-129	mp	Tenorsaxofoon	
B	131-147	mp	Sopraninosaxofoon, overgenomen door een sopraansaxofoon	
A	149-165	pp/pp/mf/p	- Piccolo's - 1 ^{ste} hoorn - Celesta	Perfekte drieklanken (C- Es-G) ¹⁸
A	167-183	mf	- Hobo - Hobo d'amore - Althobo - Klarinetten	Octaven en perfekte kwinten (C-G) ¹⁹
B	185-201	mf	1 ^{ste} Trombone	
B	203-219	f	- Dwarsfluiten - Piccolo - Hobo's - Althobo - Klarinetten - Tenorsaxofoon	Parallele drieklanken (E- G-Bes)
A	221-237	f	- Dwarsfluiten - Piccolo - Hobo's - Klarinetten - 1 ^{ste} Violen	Parallele octaven
A	239-255	f	- Dwarsfluiten - Piccolo - Hobo's - Althobo - Klarinetten - Tenorsaxofoon - 1 ^{ste} violen - 2 ^{de} violen	Parallele drieklanken (C-E- G)
B	257-273	f	- Dwarsfluiten - Piccolo - Hobo's - Althobo - 1 ^{ste} Trompet - 1 ^{ste} Violen - 2 ^{de} Violen, later vervangen door altviolen	Parallele octaven
B	275-291	f	- Dwarsfluiten - Piccolo - Hobo's - Althobo - Klarinetten	Parallele drieklanken (E- G-Bes)

¹⁶ Indien verschil staan de dynamieken op volgorde van instrument in de kolom rechts (in dit geval speelt de dwarsfluit pp en de trompet mp)

¹⁷ Indien van toepassing parallellen op beginnoot weergegeven

¹⁸ In partituur tritonaal weergegeven

¹⁹ In partituur bitonaal weergegeven

			<ul style="list-style-type: none"> - 1^{ste} Trombone - Sopraansaxofoon - 1^{ste} violen - 2^{de} violen - Altviolen - Celli 	
A	293-309	ff	<ul style="list-style-type: none"> - Dwarsfluiten - Piccolo - Trompetten - Sopraansaxofoon - Tenorsaxofoon - 1^{ste} Violen 	Parallele drieklanken (C-E-G)
B'	311-326	ff	<ul style="list-style-type: none"> - Dwarsfluiten - Piccolo - Trompetten - 1^{ste} Trombone - Sopraansaxofoon - Tenorsaxofoon - 1^{ste} violen 	Parallele drieklanken (E-G-Bes)
C	327-335	-	Idem	-
a+b			/	
Slot				

Het eerste dat opvalt aan bovenstaand schema is de volgorde waarop de thema's gespeeld worden door de verschillende instrumenten. De eerste vijf thema's worden gespeeld door een soloinstrument. Daarnaast worden alle thema's gespeeld door minstens één houtblazer tot aan de solo van de trombone. De enige niet-houtblazers die tijdens deze thema's aan bod komen zijn de eerste trompet, de celesta en de eerste hoorn. De bezetting van het thema breidt steeds uit tot de trombonesolo, waarbij de bezetting weer even kleiner wordt. Deze trombonesolo is de laatste keer dat het thema maar door één instrument gespeeld wordt; daarna breidt het instrumentarium dat het thema speelt snel uit. Dit valt vooral op omdat het contrast tussen één trombone en een grote groep instrumenten groot is en omdat de dynamiek in deze overgang van mezzoforte naar forte gaat. Ook is het opmerkelijk dat de trombone de enige is die het thema met kleine glissandi speelt.

In de volgorde van thema's na de trombonesolo lijkt Ravel dezelfde volgorde van opbouw aan te houden: eerst de houtblazers, daarna pas de andere instrumentgroepen. Na een thema met alleen maar houtblazers spelen de strijkers, in de vorm van de eerste violen, voor het eerst het thema. Doordat de eerste violen een grote groep zijn wordt het geluid van het thema meteen veel voller. Na twee thema's met houtblazers en

strijkers worden er geleidelijk ook koperblazers aan de steeds groter wordende themagroep toegevoegd. In de laatste A en in B' en C spelen alle trompetten fortissimo mee, wat een zeer luid en schel effect geeft.

Het laatste opmerkelijke aan de thema's zijn de parallelle stemmen die soms gespeeld worden. De eerste keer dat het thema meerstemmig gespeeld wordt is door twee piccolo's, een hoorn en een celesta. De combinatie van instrumenten is afwijkend: een slaginstrument, twee houtblazers en een koperblazer. Ravel heeft dit thema tritonaal genoteerd: de eerste piccolo in E, de tweede piccolo in G en de hoorn en de celesta in C. Hierdoor bewegen alle drieklanken perfect parallel. Het daarop volgende thema is op soortgelijke manier bitonaal genoteerd: de hobo d'amore speelt de melodie mee in perfecte parallelle kwinten. Misschien wilde Ravel de hobo d'amore een grote rol geven in het werk (naast deze opvallende bitonaliteit heeft de hobo d'amore een aantal thema's hiervoor namelijk een solo) omdat het een niet veel gebruikt orkestinstrument was na het baroktijdperk. Na deze twee thema's, die door de perfecte parallellen een extra vreemde klank krijgen, zijn alle thema's gewoon in C genoteerd. Hierdoor zijn de parallellen niet altijd perfect en klinken ze wat conventioneeler.

Vanaf maat 203 tot aan maat 291 worden thema's in parallelle drieklanken afgewisseld door thema's in parallelle octaven. Vanaf maat 293 zijn alle thema's in parallelle drieklanken. Door deze afwisseling blijft het geluid gevarieerd, waardoor de zoveelste herhaling van het thema niet gaat vervelen.

Ritmische motieven

Motief a

Motief a wordt door het hele stuk gespeeld door de eerste kleine trom. Vanaf het tweede thema komen er steeds instrumenten bij. Net zoals bij het thema worden er eerst houtblazers toegevoegd; beide dwarsfluiten en de fagotten hebben het ritme al een of meerdere thema's lang gespeeld voordat er koper en later strijkers het motief meespelen. De vele herhalingen van dit ritme zorgen voor een mechanisch effect. Dit wordt nog versterkt doordat melodie-instrumenten alleen de noot G als een soort slagwerk spelen tot ver in het stuk. Ravel vond de "meedogenloze aandrang van het monotone ritme" erg belangrijk voor het hypnotiserende effect van het stuk.²⁰

²⁰ Goss p. 10

Motief b

Het aantal instrumenten dat motief b speelt groeit het snelst. Zacht beginnend met alleen pizzicati in de altviolen en de celli bouwt het snel uit naar een groep van zes instrumenten die de kwartnoten accentueren. Zoals in het vorige hoofdstuk al genoemd is worden helemaal in het begin alleen de grondtoon en de kwint gespeeld, maar geleidelijk vult Ravel de akkoorden steeds meer in. Zeker de toevoeging van de harp in maat 39 zorgt voor een veel voller geluid. In contrast met de andere motieven wordt dit motief eerst gespeeld door snaarinstrumenten. Later komen er blazers bij, en dan voornamelijk de lage blazers. Hierdoor wordt de herhalende basfiguur (I-V, I-V etc.) steeds meer versterkt en opgebouwd tot de uiteindelijke modulatie. Als de basfiguur weer terugkeert wordt het motief versterkt door de dissonante glissandi in de trombones: dit geeft een zeer chaotisch effect. Dit chaotische crescendo in de allerlaatste maten van het stuk wordt nog meer versterkt door het grote slagwerk dat nu pas aan het orkest wordt toegevoegd.

De uitbreiding begint zoals eerder gezegd bij de harp. Deze begeleidt het eerste B-thema (gespeeld door de fagot) met grote secundes. Tijdens de voorzin zijn dit steeds dezelfde: d-e en c-d. Hierdoor blijft de identiteit van het tweede akkoord in het midden liggen tussen een c-majeur- en een g-majeurakkoord. In de naziin schuiven de dubbelklanken steeds verder naar beneden en steeds verder uit elkaar; de laatste (op de derde tel in maat 56) is een reine kwart. Door deze daling wordt de daling in de melodie versterkt. In het thema daarna wordt de dubbelklank uitgebreid naar een drieklank bestaande uit secundes (in maat 57 c-d-e en bes-c-d). Ook hier verandert de harmonisatie niet in de voorzin, maar daalt deze in de naziin. In maat 75 nemen de tweede violen de harmonisatie over in drie- of vierklanken. Tijdens dit thema (A) worden er geen noten verlaagd of verhoogd, passend bij het compleet diatonische thema, en dalen net zoals de melodie niet. Nog steeds is de identiteit van het tweede akkoord in de maat niet duidelijk: er komen zowel een e als een d voor naast de c en de g. Op ditzelfde moment spelen de celli en de altviolen grotere akkoorden in hun pizzicati en zijn de contrabassen ingevallen. Na de tweede violen nemen de eerste violen de harmonisatie over in meerklanken over vier snaren. Op deze manier bouwt Ravel de instrumentatie en de harmonisatie steeds verder uit. De harmonisatie van thema A blijft steeds redelijk constant en binnen de toonsoort, terwijl de harmonisatie van thema B daalt en geharmoniseerd met incidentele voortekens. Zoals eerder gezegd blijft de bas

consequent I-V-I-V etc. spelen tot aan de modulatie. Na de modulatie worden de kwartnoten extra benadrukt door glissandi in de saxofoons en de trombones.

Slot

Als uiteindelijke climax van het gigantische orkest spelen alle instrumenten behalve de celesta (die sinds het tritonale thema niet meer teruggekomen is in het orkest) zoals eerder gezegd een frygische toonladder naar beneden over een IV – I basbeweging. Door deze onverwachte en dissonant klinkende cadens wordt de eindeloos lijkende beweging met een chaotische knal afgesloten.

Andere technieken die bijdragen aan het crescendo

Naast de orkestratie maakt Ravel gebruik van een aantal andere technieken om het crescendo te versterken.

De eerste is al even genoemd in de vorige hoofdstukken: dynamiek. Alle instrumenten beginnen pianissimo. Op video-opnames op Youtube (bijvoorbeeld deze mooi in beeld gebrachte opname van een uitvoering van Valeri Gergiev²¹) is te zien dat de drumsticks maar een enkele centimeter van het vel opgetild worden en dat de altviolisten en cellisten eerder met hun vingers over de snaren aaien dan aan ze te plukken. Dit is een groot contrast met de laatste maten, waar een andere percussionist fortissimo tegen de tamtam slaat.

Een andere techniek is Ravels gebruik van een uitsteltechniek. Het lang uitblijven van een modulatie versterkt het effect van de modulatie als deze uiteindelijk komt, waardoor de luisteraar het stuk steeds weer zal luisteren om het opwindende moment steeds weer mee te maken.²²

Tot slot werkt de eindeloze herhaling versterkend: doordat de ritmische en melodische lagen hetzelfde blijven valt het crescendo extra op.

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=ODeNHRtVNO4>

²² Davies p. 43

Kenmerken van de *Boléro* en Ravels oeuvre

Om de *Boléro* te kunnen plaatsen ten opzichte van de rest van Ravels werk zal ik een aantal kenmerken van de *Boléro* die in de afgelopen hoofdstukken aan bod gekomen zijn proberen terug te vinden in andere werken van Ravel, aan de hand van literatuur.

Allereerst suggereert de titel dat de *Boléro* overeenkomsten vertoont met de originele Spaanse dans. Hoewel deze zoals eerder genoemd niet erg groot zijn, moet geconcludeerd worden dat er zeker wel elementen terug te leiden zijn op de originele dans. Dit is niet gek, aangezien het stuk oorspronkelijk gecomponeerd is om te dienen als begeleiding van een ballet.²³ De *Boléro* was niet het eerste werk van Ravel waarin hij zich liet inspireren door een dans. Goubault noemt in zijn boek een lijst van werken waarbij Ravel zich duidelijk liet inspireren door dans, variërend van dansen uit onder andere de Renaissance en/of de barok (Een rigaudon, een forlane, meerdere menuetten, bijvoorbeeld deze drie dansen uit *Le tombeau de Couperin*, en meerdere Pavanen, bijvoorbeeld de zeer bekende *Pavane pour une infante défunte*), de Weense wals (vele voorbeelden) en zelfs hedendaagse dansen (foxtrotinvloeden in 'La Thèière' uit *L'enfant et les sortilèges*).²⁴ Deze hebben niet allemaal een zo constant ritme als de *Boléro*, waardoor sommigen minder geschikt zijn om daadwerkelijk op te dansen, maar de associaties die de titels oproepen zijn vaak wel terug te leiden op de genoemde dans, bijvoorbeeld door het tempo, de plek van de accenten in de maat en de maatsoort waarin het stuk staat.

Een bekende uitspraak die Ravel deed over de *Boléro* schreef hij in een brief aan muziekcriticus Calvocoressi: "Voor de eerste uitvoering heb ik gewaarschuwd dat wat ik geschreven had een zeventien minuten durend stuk was alleen bestaande uit orkestraal materiaal zonder muziek; alleen bestaande uit een heel lang, heel langzaam opbouwend crescendo. Er is geen contrast en het vrijwel niet vernieuwend op het plan en de manier van uitvoeren na. De thema's zijn onpersoonlijk – volkse melodieën met een Spaans-Arabische karakter."²⁵ In de gevonden bestaande literatuur wordt weinig gedefinieerd waarom deze thema's een Spaans-Arabisch karakter zouden hebben (alleen Lanford noemt vluchtig dat thema A moeilijk voor te stellen is als een Spaanse melodie, omdat

²³ Goubault p. 26

²⁴ Idem p. 22-23

²⁵ Orenstein p. 200-201

chromatische versieringen of triolen hierin ontbreken.²⁶ Thema B zou volgens deze eigenschappen dus wel geclassificeerd kunnen worden als een thema met in ieder geval Spaanse invloeden). De combinatie van deze uitspraak en de suggestieve titel maken duidelijk dat Ravel zich heeft laten inspireren door Spaanse (volks)muziek. Lanford bevestigt dit door middel van een andere uitspraak van Ravel, die een stuk minder bekend is: "Zowel het thema als de begeleiding (van de *Boléro*) hebben expres een Spaans karakter gekregen. Ik heb altijd een voorliefde gehad voor Spaanse dingen. Ik ben namelijk vlakbij de Spaanse grens geboren, en nog een andere reden is dat mijn ouders elkaar ontmoet hebben in Madrid." Naar aanleiding van deze uitspraak concludeert Lanford dat de thema's blijkbaar toch niet zo onpersoonlijk waren.²⁷ Dit blijkt ook uit het feit dat de *Boléro* bij lange na niet de enige compositie van Ravel was waarin Spaanse invloeden klinken, bijvoorbeeld in een werk als *Rapsodie Espagnole*, waarin hij invloeden van een aantal andere Spaanse dansen heeft verwerkt.²⁸ Een motief uit onder andere de althobosolo (hieronder weergegeven) uit het laatste deel van deze *Rapsodie*, 'Feria', lijkt Ravel zelfs te citeren in de laatste maat van thema B van de *Boléro*. Een andere opmerkelijke overeenkomst is dat het motief uit 'Feria' ook voorafgegaan wordt door een langzame daling in melodie, hoewel deze daling een stuk chromatischer verloopt dan die in de *Boléro*.



Figuur 6

Een andere gelijkens tussen dit werk en de *Boléro* is het belang van een dalend tetrachord. Zoals genoemd in de analyse eindigt thema B op een dalende lijn van vier noten, die in de eindcadens nog eens terugkomen. In *Rapsodie Espagnole* komt een dalend tetrachord voor (f-e-d-cis) in alle delen, behalve het derde deel, de 'Habanera'.²⁹

²⁶ Lanford p. 255

²⁷ Lanford p. 244

²⁸ Goubault p. 22

²⁹ Nichols p. 56-57

Volgens Lanford wordt het dalende tetrachord traditioneel gezien geassocieerd met weeklacht, leed of zelfs de dood.³⁰

Volgens Goubault liet Ravel zich vaker inspireren door het macabere en de dood, bijvoorbeeld in stukken als *Ballade de la reine mort d'aimer* of volgens sommige critici uit Ravels tijd *La Valse*. Ook de extreme en brutale decompositie van de laatste maten van de *Boléro* zou doen denken aan de dood,³¹ mede doordat het fatale tetrachord op zich laat wachten.³² Als Ravel zich inderdaad bewust was van deze connotatie lijkt een vergelijking met *Le Sacre du Printemps* van Stravinsky een logische stap. Dit ten eerste omdat de thematiek vergelijkbaar is, namelijk een dans eindigend met een sterfgeval, maar ook omdat een fagot voor het eerst thema B speelt, in het begin van het thema in een ongeveer even hoog register als de fagotsolo in het begin van *Le Sacre*.³³

Tot slot is een eigenschap die een aantal schrijvers uit de stijl van Ravel haalden en die van toepassing is op de *Boléro* is de *gageure*, de weddenschap of uitdaging, die Ravel met zichzelf aanging bij het schrijven van een compositie. In het geval van de *Boléro* was de uitdaging om één thema (of twee naar mijn mening) zo succesvol mogelijk te ontwikkelen tot een orkestwerk.³⁴ Ook zou de *Boléro* gezien kunnen worden als een instrumentatieuitdaging. Volgens Lechleitner zou Ravel oorspronkelijk *Iberia* van Albeniz orkestreren voor een ballet van Ida Rubinstein. Toen bleek dat de rechten van orkestratie al vergeven waren, bleef Ravel in zijn hoofd zitten met orkestreerwerk. Daarom zou hij in plaats van de orkestratie van Albeniz een eigen melodie georkestreerd hebben.³⁵ Ravel orkestreerde vaker werken, of het nu bewerkingen zijn van eigen stukken waren, zoals *Pavane pour un infante défunte* en vier delen van *Le tombeau de Couperin*, of zijn orkestratie van de *Schilderijen van een tentoonstelling* van Moessorgski. In zijn orkestraties probeerde Ravel de klankkleur van verschillende instrumenten, en dan met name die van de houtblazers, te variëren, te nuanceren en te individualiseren.³⁶ Dit is duidelijk terug te zien in de analyse van de *Boléro*, waarbij Ravel veel varieert met verschillende klankkleuren van de solo-houtblazers in de eerste thema's. Ravel maakte ook al eerder gebruik van pizzicati in de strijkers en van een harp om een ritme te benadrukken en om voor harmonische invulling te zorgen. Dit gebeurt bijvoorbeeld in

³⁰ Lanford p. 259

³¹ Goubault p. 68

³² Lanford p. 258-260

³³ Idem p. 257-258

³⁴ Goss p. 3-4

³⁵ Lechleitner p. 12

³⁶ Goubault p. 236

het vierde deel van *Miroirs*, 'Alborada del gracioso'³⁷, maar ook het begin van de *Pavane pour un infante défunte* wordt geharmoniseerd en ritmische onderverdeeld door pizzicati-achtsten in de strijkers en later zestienden in de harp. Tot slot is de *Boléro* een voorbeeld van een uitdaging in opbouw: de dynamiek gaat van pianissimo gespeeld door vier instrumenten naar fortissimo voortgebracht door een compleet symfonieorkest over een duur van ongeveer 12 tot 17 minuten.³⁸

³⁷ Idem

³⁸ Davies p. 42-43

Conclusie

Ondanks dat veel onderzoekers stellen dat de *Boléro* van beperkt belang is en Ravel zelf stelde dat het een experiment in een speciale en beperkte richting was, kan na bovenstaande analyse geconcludeerd worden dat het dan wel is uitgegroeid tot een zeer geslaagd experiment. Het crescendo is op zo'n manier opgebouwd dat dit de hele duur van het stuk stand houdt. Dit is te danken aan Ravels subtiele doch meesterlijke orkestrale opbouw van zowel de thema's als de ritmische motieven. De tegenstellingen tussen verschillende instrumenten(groepen) zorgen voor een contrast van een bepaald thema ten opzichte van het voorgaande en erop volgende thema. Het verschil in klankkleur wordt nog eens extra versterkt door de verschillende parallellen in melodie. Het crescendo wordt verder nog versterkt door de subtiele opbouw van dynamiek, onder andere door het toepassen van demping door middel van dempers in de trompetten en pizzicati in de strijkers en het voller worden van de klank van het orkest. Het geheel bouwt op naar een 326 maten lang uitgestelde modulatie, waarna het stuk zich ontwikkelt in een fortissimo climax van ritme en daarna abrupt tot een einde komt.

Ondanks dat de *Boléro* vrijwel uniek is in zijn concept, namelijk een erg lang crescendo zonder enige verandering in ritme en met weinig verandering in harmonie en melodie, is het werk zeker te plaatsen binnen het oeuvre van Ravel. Veel in de *Boléro* gebruikte stijkenmerken komen terug in ander werk van Ravel, zoals de invloed van dans, Spaanse volksmuziek en subtiele instrumentatie. Ondanks dat de meeste muzikale parameters constant blijven is er veel te ontdekken aan de compositietechnieken die Ravel gebruikt heeft in dit werk: er zouden nog veel meer woorden aan besteed kunnen worden. Daarom is het jammer dat de meeste critici weinig aandacht besteden aan dit werk.

Bronnen

Primaire bronnen:

- Partituur: Ravel, Maurice. *Boléro*. Paris: Durand & Cie., 1929. Via imslp.org (geraadpleegd op 14-05-2014)
- Partituur: Ravel, Maurice. *Rapsodie Espagnole*. Paris: Durand & Fils, 1908. Via imslp.org (geraadpleegd op 30-06-2014)
- Gergiev, Valeri. *Boléro*. 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=ODeNHRtVNO4> (geraadpleegd op 10-06-2014)

Secundaire bronnen:

Davies, Laurence. *Ravel orchestral music* (Seattle 1977), pp. 41-43.

Gobault, Christian. *Maurice Ravel, le jardin féérique* (Parijs 2004)

Goss, Madeleine. *Bolero: the life of Maurice Ravel* (New York 1945).

Kahl, Willi & Katz, Israel J. "Bolero" in *Grove Music Online*. (Geraadpleegd op 09-06-2014)

Lanford, Michael. "Ravel and 'The Raven': The Realisation of an Inherited Aesthetic in Boléro." *Cambridge Quarterly* (2011) 40(3): 243-265.

Lechleitner, Gerda. *Klangfarbenétude: Studien zum Bolero von Maurice Ravel* (Tutzing 1989).

Nichols, Roger. *Ravel* (Londen 1977).

Orenstein, Arbie. *Ravel, man and musician* (New York etc. 1975).