

Boléro

Ravels drittes Orchesterwerk mit Bezug zum Tanz besticht durch seine strukturelle und thematische Schlichtheit und seine hypnotische Kraft. Die Komposition kam auf eher indirektem Wege zustande. Im Frühjahr 1928 hatte die Tänzerin Ida Rubinstein Ravel gebeten, einige Sätze der in den Jahren 1906-1909 entstandenen Klaviersuite *Iberia* seines spanischen Zeitgenossen Isaac Albéniz (1860-1909) zu orchestrieren, da sie "ein impressionistisches Ballett mit spanischem Flair" entwerfen wollte.¹ Ravel war sehr gern dazu bereit, doch erwies sich der Plan als nicht durchführbar, da der spanische Geiger und Komponist Enrique Fernández Arbós, ein langjähriger Freund und Klaviertriopartner von Albéniz, bereits vom Verleger Max Eschig verpflichtet worden war, Teile der Suite für die als "La Argentina" berühmte Flamencotänzerin Antonia Rosa Mercé y Luque zu orchestrieren.

Um Ida Rubinstein nicht enttäuschen zu müssen, beschloss Ravel, ein eigenes Werk zu komponieren. Allerdings hatte er für die Arbeit nur wenig Zeit, da die Premiere für Ende November des Jahres angesetzt war und er im Lauf des Jahres mehrere Konzertauftritte in Spanien zugesagt hatte. Eine Lösung bot sich ihm in den strophischen, teilweise ostinato-basierten Gattungen des Flamenco-Repertoires. Wie aus einem Briefwechsel mit seinem Verleger Durand Mitte August hervorgeht, plante er zunächst einen Fandango. Dabei handelt es sich um einen in Andalusien sehr beliebten, mit der Malagueña verwandten volkstümlichen Singtanz im $\frac{3}{4}$ -Metrum, dessen Grundstruktur aus Erzählversen mit umfangreichem Refrain besteht, wobei die Musik in den oft zahlreichen Folgestrophen in ihrer Essenz gleich bleibt und insofern lediglich variiert werden müsste.

Sechs Wochen später jedoch schrieb Ravel an Roland-Manuel von seiner Arbeit an einem "Boléro". Dies ist eine dem Fandango ähnliche Gattung, die schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Tanz ohne Gesang aufgeführt wurde. Mitte Oktober war die Partitur abgeschlossen, rechtzeitig für den Entwurf einer Choreografie und die Einstudierung der am 22. November 1928 in der Pariser Oper angesetzten Uraufführung unter der musikalischen Leitung von Walther Straram.

¹Übersetzt nach Michael de Cossart, *Ida Rubinstein (1885-1960): A Theatrical Life* (Liverpool: Liverpool University Press, 1987), S. 127.

Da Ida Rubinstein sich für die Dauer des ersten Jahres nach der Uraufführung das alleinige Aufführungsrecht für das Werk reserviert hatte, fand die von Ravel selbst dirigierte konzertante Uraufführung im Rahmen der Lamoureux-Konzerte erst am 11. Januar 1930 statt.

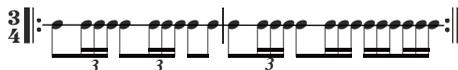
Ravels *Boléro* steht in C-Dur und beruht in den ersten 326 von 340 Takten durchgehend auf zwei Ostinati und zwei melodischen Phrasen (im Folgenden "A" und "B"). Auch die Coda der letzten 14 Takte ist noch von Varianten der Ostinati beherrscht. Dabei soll das als *moderato assai* beschriebene Tempo unverändert beibehalten werden, während jede der drei Komponenten beständig an Volumen zunimmt. Der Bauplan des Werkes zeigt eine kurze, allein von den zwei Ostinati gebildete Einleitung, gefolgt von vier identisch strukturierten 'Strophen', einer auf die Hälfte komprimierten fünften sowie der 14-taktigen Coda. Jede Strophe wird in ihrer ersten Hälfte von der wiederholten Phrase A, in der zweiten von der wiederholten Phrase B gekrönt, jeweils eingeleitet vom zweitaktigen Vorspann (hier "v"). So ergibt sich der folgende Ablauf:

Boléro: Die Struktur

v	v-A1 v-A2, v-B1 v-B2	
	v-A, v-B	Coda ²

Das erste Ostinato ist bestimmt durch seinen Rhythmus. Dieser durchzieht das ganze Werk und fällt erst in den letzten zwei Takten weg. Eine kleine Trommel präsentiert den Zweitakter zunächst allein, doch schon ab Phrase A2 wird er durch eine Tonwiederholung der Flöte auf dem mittleren *g* tönend verdoppelt. In Strophe II (ab Partiturziffer 4, T. 75) übergibt die Flöte das *g* nacheinander an andere Blasinstrumente: ein Fagott (A1), ein Horn (A2), das Tenorsaxophon (B1) und eine gestopfte Trompete (B2). In den Folgestrophen verstärkt Ravel den Rhythmus zunehmend mit weiteren Instrumenten, Oktavierungen und schließlich sogar mit parallelen Dreiklängen.

Boléro: Das erste, rhythmische Ostinato



²Strophe I: T. 5-75₁, Strophe II (ab #4): T. 75-147₁, Strophe III (ab #8): T. 147-219₁, Strophe IV (ab #12): T. 219-291₁, Strophe V (ab #16): T. 219-326, Coda: T. 327-340.

Ähnliches gilt für das zweite Ostinato, das im Pizzicato der Bratschen und Celli als terzlose Kadenzschrittfolge der Stufen \parallel : I-V-V-|-I-V-V : \parallel eingeführt wird, in der Mitte von Strophe I erstmals durch die hinzutretende Harfe angereichert klingt und im weiteren Verlauf zahlreiche neue Instrumentalfarben und harmonische Erweiterungen hinzugewinnt. Die den Strophen unterliegenden Varianten bleiben auf C-Dur bezogen; auch nachdem das erste Codasegment vorübergehend nach E-Dur ausgewichen ist, kehren die abschließenden sechs Takte des Werkes zu C-Dur zurück.

Boléro: Das zweite, harmonische Ostinato



Die beiden melodischen Phrasen umfassen nach ihrem zweitaktigen Vorspann jeweils 16 Takte. Während sie in der Mitte deutlich gegliedert sind, reicht ihr Schlusston in den darauffolgenden Vorspann hinein. In Phrase A verwendet Ravel ausschließlich die Töne der C-Dur-Tonleiter, die mit vielfach gewundenen Skalenläufen innerhalb einer None die beiden tonalen Skelette $c-h-a-g \searrow c-d \nearrow g$ und $d-c-h \searrow d \nearrow g \searrow c$ umspielen.

Boléro: Die melodische Phrase A



Phrase B durchläuft einen fast zweioktavigen Tonraum. Zudem bezieht die Melodie nacheinander die Töne des C-Dur-Nonakkordes mit ein (gleich zu Anfang *b*, später auch *des*). Im siebten Phrasentakt kündigt ein erstes *as* die Wendung zu C-Phrygisch an, das in der absteigenden Skala der zweiten Phrasenhälfte mit *es* vervollständigt wird.

Boléro: Die melodische Phrase B

The image shows a musical score for the phrase 'Boléro: Die melodische Phrase B'. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and triplets indicated. The phrase ends with a fermata over a final chord.

Die Phrasen erklingen zunächst einstimmig in der in den Beispielen gezeigten Lage, in den Folgestrophen aber auch in höheren oder tieferen Oktaven sowie mit Oktavverdopplung. Ungewöhnlich – und daher hier explizit erwähnt – sind Ravels von Unisono abweichende Parallelen in unterschiedlichen Tonarten:

- Strophe III eröffnet mit Phrase A in paralleler Terz- und Quinttransposition. Die faszinierende Klangkombination von Horn und Celesta präsentiert die originale Version in C-Dur. Dagegen setzt die 2. Piccoloflöte, auf der Quint über dem Horn beginnend, dieselbe Kontur in G-Dur, und die 1. Piccoloflöte fügt in der darüber liegenden Oktave eine Transposition der Phrase in E-Dur hinzu. Das Ergebnis dieser horizontal strengen Diatonik voller vertikaler Querstände erinnert an Orgelmixturen. Dabei entsteht ein Elftonraum, in dem einzig das *b* fehlt – der Ton, der später, zu Beginn von Phrase B, wieder prominent in den Vordergrund treten wird.
- In der Wiederholung der Phrase im fünfstimmigen Holzbläusersatz spielt zwischen den zwei Oktavlagen der C-Dur-Phrase nur die Oboe d'amore in G-Dur (mit vom C-Dur abweichendem *fis*).
- Später in Strophe III harmonisiert Ravel die neunstimmig von hohen Holzbläsern unter Führung des Tenorsaxophons aufgegriffene Phrase B2 in tonalen Dreiklängen: Zum regulären Einsatz in fünf Instrumenten mit einem oktavierten *b* beginnen zwei mit einem oktavierten *g* und zwei weitere mit einem oktavierten *e*, wobei alle (teils mit kleinen Intervallanpassungen) die Wendung vom C-Dur-Nonakkord zu C-Phrygisch mittragen.

- In Strophe IV ertönt Phrase A1 in vielstimmiger Oktavparallele, an der sich erstmals auch die Geigen beteiligen. Phrase A2 verläuft erneut als Dreiklangspannelle, doch wird die C-Dur-Skala nur mit wenigen *fis* erweitert.
- Auch in dieser Strophe überbietet die zweite Hälfte die erste: Nachdem Phrase B1 von der nun ungedämpften Trompete mit den hohen Holzbläsern und Geigen in dreioktaviger Parallele begonnen hat und in den letzten vier Takten mit Horn, Bassklarinette und Bratschen ergänzt worden ist, fügen Sopransaxophon und Posaune mit Unterstützung fast aller Holzbläser und Streicher in Phrase B2 die schon erprobte dreistimmig tonale Version hinzu.

Während die Dynamik vom *pp* in Strophe I über *p* (Strophe II), *mf* (Strophe III) und *f* (Strophe IV) zum *ff* angeschwollen ist, haben auch die beiden Ostinati eine ähnliche Verdichtung erfahren. Das harmonische Ostinato, an dem sich alle Instrumentenfamilien beteiligen, wurde schon in Strophe IV erstmals durch die Pauke verstärkt. Im rhythmischen Ostinato gesellt sich nun zur bisher das ungestimmte Schlagzeug allein vertretenden kleinen Trommel ab Strophe V eine zweite. Ihren Rhythmus, dessen klingende Umsetzung als Tonwiederholung auf *g* bald nach Beginn des Werkes ihren Ausgang nahm, haben im Verlauf der Strophen immer mehr Instrumente unterstrichen, zuletzt die Hörner, deren sehr prominenter Beitrag jedoch nach wie vor auf den Ton *g* beschränkt war. In der komprimierten Strophe V beteiligen sich erstmals auch Streicher mit gitarrenartig gezupften C-Dur-Dreiklängen sowie Holzbläser mit verschiedenen Kleinfiguren am Bolero-Rhythmus. Beide Phrasen erklingen noch einmal in sechsstimmiger Homophonie, und auch die beiden anderen Schichten sind maximal vielfarbig und harmonisch dicht. Am Ende folgt auf das zuvor in beiden Ostinati dominierende *g* ein in mehreren Instrumenten betontes *gis* und verursacht damit eine Rückung nach E-Dur. Ebenso abrupt kehrt die Musik auf dem letzten Schlag des Achttakters zur C-Dur-Dominante zurück. In der wiedergewonnenen Grundtonart treten Becken, Tamtam und große Trommel zu den jetzt mit hartem Schlägel geschlagenen zwei kleinen Trommeln. In voller Zwölftönigkeit, überstrahlt von dreistimmig heulenden Posaunenglissandi, erreicht die Musik ihren Kulminationspunkt.

Nun wäre Ravel nicht Ravel, würde er der ständig wiederholten authentischen V-I-Kadenz nicht noch in letzter Sekunde eine Überraschung folgen lassen: Der *Boléro* endet mit phrygisch fallenden Skalen über einem quasi doppelt-plagalischen Kadenzschritt, der einen Akkord mit den Tönen der Mollsubdominante (*f/as/c*) sowie deren Subdominante (*b/des/f*) unvermittelt in die abschließende Tonika führt.

Boléro: Struktur und Instrumentierung

Strophe I

	A1	A2	B1	B2
Melodie	Flöte	Klarinette	Fagott	kl. Klarinette
Rhythmus	Trommel	Trommel + Flöte	Trommel Flöte	Trommel Flöte
Harmonie	Bratschen Celli (pizz.)	Bratschen Celli	Bratschen Celli Harfe	Bratschen Celli Harfe

Strophe II

	A1	A2	B1	B2
Melodie	Oboe d'amore	Trompete Flöte	Tenorsaxophon	Sopraninosax. /Sopransax.
Rhythmus	Trommel + Fagott	Trommel + Horn	Trommel + Trompete	Trommel Trompete
Harmonie	Bratschen Celli Bässe + 2. Geigen	Bratschen Celli Bässe + 1. Geigen	Bratschen Celli Bässe + 2. Geigen + Flöten 1,2	Bratschen Celli Bässe + alle Geigen + Oboen 1,2 + Englischhorn

Strophe III

	A1	A2	B1	B2
Melodie	Horn Flöte Piccolo Celesta	Oboe Oboe d'amore Englischhorn Klarinetten	Posaune	Tenorsaxophon Piccolo/Flöten Oboen Englischhorn Klarinetten
Rhythmus	Trommel Horn + Flöte	Trommel Horn + Trompete	Trommel Horn + Flöte + Bratschen	Trommel Horn + Trompete + 2. Geigen + Bratschen
Harmonie	Bratschen Celli Bässe Harfe Bassklarinette Fagotte + 2. Geigen	Bratschen* Celli Bässe Harfe Bassklarinette Fagotte + 1. Geigen + 2. Geigen* + 2 Trompeten	Celli Bässe Harfe Bassklarinette Fagotte + 2. Geigen + Klarinetten + Kontrafagott	Celli Bässe Harfe Bassklarinette Fagotte + 1. Geigen + Kontrafagott

* ½ 2. Geigen + ½ Bratschen arpeggiert im Rhythmus der Trommel.

Boléro: Struktur und Instrumentierung (Fortsetzung)

Strophe IV

	A1	A2	B1	B2
Melodie	1. Geigen Picc./Flöten Oboen Klarinetten	Tenorsaxphon Picc./Flöten Oboen/Englh. Klarinetten alle Geigen	Trompete Picc./Flöten Oboen/Englh. alle Geigen Bratschen/Celli	Sopransaxophon Picc./Flöten Oboen/Englh. Klarinetten alle Geigen 1. Posaune
Rhythmus	Trommel 2 Hörner	Trommel 2 Hörner	Trommel 2 Hörner	Trommel 4 Hörner
Harmonie	Bratschen Celli Bässe Fagotte Kontrafagott Pauke + 2 Hörner + 2. Geigen	Bratschen Celli Bässe Fagotte Kontrafagott Pauke + 2 Hörner + Klarinetten + Bassklarinette + Sopransax. + Harfe	Bratschen Celli Bässe Fagotte Kontrafagott Pauke + 2 Hörner + Klarinetten + Posaunen/Tuba + 2 Saxophone + Harfe	Bässe Fagotte Kontrafagott Pauke + Bassklarinette + Trompeten + 2 Posaunen + Tuba + Harfe

Strophe V

	A	B	Codasegment	Kulmination
Melodie	Picc./Flöten 4 Trompeten 2 Saxophone 1. Geigen	Picc./Flöten 4 Trompeten 2 Saxophone 1. Geigen + 1. Posaune	Picc./Flöten 4 Trompeten 2 Saxophone 1. Geigen + 1. Posaune	3 Posaunen <i>gliss.</i> 2 Saxophone
Rhythmus	2 Trommeln 4 Hörner ½ 2. Geigen ½ Bratschen ½ Celli + Oboen + Klarinetten	2 Trommeln 4 Hörner alle Geigen alle Bratschen alle Celli + Oboen + Klarinetten	2 Trommeln 4 Hörner Geigen Bratschen Celli + Oboen + Klarinetten	2 Trommeln 4 Hörner Geigen Bratschen Celli + Picc./Flöten + 4 Trompeten
Harmonie	Bässe Bassklarinette Fagotte Kontrafagott Tuba Harfe Pauke + 3 Posaunen + ½ 2. Geigen/ Bratschen/Celli	Bässe Bassklarinette Fagotte Kontrafagott Tuba Harfe Pauke + 2 Posaunen	Bässe Bassklarinette Fagotte Kontrafagott Tuba Harfe Pauke + 2 Posaunen	Bässe Bassklarinette Fagotte Kontrafagott Tuba Harfe Pauke + Oboen/Klarin. + gr. Trommel/ Becken/Tamtam

Ravel wählt für seinen *Boléro* das mit einer Celesta erweiterte klassisch-romantische Sinfonieorchester, bereichert um einige seltenere Bläserklangfarben wie die Oboe d'amore, die kleine (d-)Trompete und drei Saxophone. Wie auch in seinen anderen Orchesterwerken strebt er danach, alle an dem Werk beteiligten Instrumente abwechselnd mit melodischen, rhythmischen und harmonietragenden Aufgaben zu betrauen. Gleichzeitig erzeugt er mit seinen teils unerhörten Kombinationen betörend neue Ausdrucksfacetten; die Horn-Celesta-Parallele ist nur ein Beispiel von vielen. Doch auch die bewusste Priorisierung des Rhythmus reizte ihn. Schon in einem Interview, das am 17. Mai 1924 im *Christian Science Monitor* erschien, hatte Ravel erwähnt, er plane nach der Oper *L'Enfant et les sortilèges* "eine sinfonische Dichtung ohne Thematik, in der einzig der Rhythmus von Interesse ist."

Ravels Beschäftigung mit strukturbildenden Zahlen resultierte aus seiner Sympathie für die Denker des Symbolismus, insbesondere für den Dichter Edgar Allan Poe, den Baudelaire in Frankreich bekannt gemacht hatte. In seinem Essay *The Philosophy of Composition*, den Ravel während der Arbeit am *Boléro* las,⁵ hatte Poe neben methodischen und analytischen Bemerkungen die "Einheit des Effekts" als Kriterium für gute Dichtung hervorgehoben und am Beispiel seines berühmten Gedichtes *The Raven* beschrieben. Dieses Gedicht umfasst 18 Strophen. Vier Verse jeder Strophe enden mit einem Reimwort auf die betrauerte Lenore, wobei der Reim im Gedicht trotzdem nur in genau 18 Varianten erscheint. Auch in Ravels *Boléro* ist die "Einheit des Effekts" unbestreitbar. Darüber hinaus herrscht – wie in einer heimlichen Hommage an Poe – in den je vierteiligen Strophen die Zahl 18 sowohl lokal als auch global: Jede melodische Phrase zählt zusammen mit ihrem zweitaktigen Vorspann 18 Takte, und die vier vollständigen Strophen enthalten mit ihren zwei jeweils wiederholten Phrasen 16 gleichlange Segmente, die in der komprimierten Strophe V auf 18 ergänzt werden.

Der *Boléro* etablierte sich bald als eines der meistgespielten Werke der Orchesterliteratur. Seither erreicht es ein großes Publikum auch außerhalb der Konzertsäle: Ballettgruppen und Eiskunstläufer lassen sich von der Musik ebenso inspirieren wie Filmemacher und Popmusiker.

Bezeichnenderweise missfiel Ravel die ohrwurmartige Beliebtheit der als Verlegenheitslösung entstandenen Komposition. In seiner kurz nach Beendigung der Arbeit am *Boléro* entstandenen autobiografischen Skizze charakterisiert er ihn nüchtern: "Es ist ein Tanz in sehr mäßigem Tempo,

⁵Vgl. dazu Nichols, *op. cit.*, S. 302.

durchweg gleichförmig sowohl in der Melodie als auch in der Harmonie und dem Rhythmus, wobei letzterer unablässig von der Trommel markiert wird. Das einzige Element der Abwechslung tritt durch das orchestrale Crescendo hinzu.”⁶

Drei Jahre nach der Uraufführung, als der *Boléro* bereits weltweit Berühmtheit erlangt hatte, äußerte Ravel sich in einem Interview mit seinem für die englische Zeitung *Daily Telegraph* schreibenden Apachen-Freund Michel-Dimitri Calvocoressi erneut zu dem Werk. Dabei zeigte er sich bemüht klarzustellen, dass die große Beliebtheit des Werkes seiner Ansicht nach auf falschen Annahmen beruhte.

Das Stück besteht aus reinem Orchesterstoff ohne Musik – aus einem langen, ganz allmählichen Crescendo. Es gibt keine Gegensätze und praktisch keine Einfälle, außer im Plan und der Art der Ausführung. Die Themen sind unpersönlich: Volksmelodien der üblichen spanisch-arabischen Art. Was auch immer Gegenteiliges gesagt worden ist, die Orchesterbehandlung ist durchgehend unkompliziert, ohne den geringsten Versuch, Virtuosität zu produzieren.⁷

Tatsächlich hatten Ravels Richtigstellungen und Warnungen, dass es sich um ein “Stück ohne Musik” handele, natürlich keinen Einfluss auf die dauerhaft positive Rezeption. Dennoch sind sie interessant in ihrer Absicht, die Wahrnehmung seiner Hörer zu lenken und (indirekt) seine kompositorisch so viel anspruchsvolleren anderen Werke als wahren Ausdruck seiner Künstlerpersönlichkeit in den Vordergrund zu rücken.

⁶“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.” *Esquisse autobiographique*, S. 23.

⁷Calvocoressi, Michel-Dimitri, “M. Ravel discusses his own work: The *Boléro* explained”, *Daily Telegraph* (11. Juli 1931), nachgedruckt in Orenstein, *Reader*, S. 477.