



PHILHARMONIE DE PARIS
ORCHESTRE
DE PARIS

RESSOURCES PÉDAGOGIQUES 2019/2020

ORCHESTRE DE PARIS
XU ZHONG, DIRECTION
CLÉMENT LEBRUN, PRÉSENTATION

RAVEL L'ESPAGNOL



CONCERT EDUCATIF
JEUDI 7 NOVEMBRE - 10H30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ - PHILHARMONIE DE PARIS

Jeudi 7 novembre 2019 – 10h30

Concert éducatif pour les élèves de primaires du CP au CE 2

RAVEL L'ESPAGNOL

Maurice Ravel, Rapsodie espagnole - Boléro

ORCHESTRE DE PARIS

Xu Zhong, direction

Clément Lebrun, présentation

Eduthèque

La Philharmonie de Paris propose sur le portail Eduthèque un ensemble de ressources pour l'enseignement du premier et du second degré. Eduthèque est réalisé en collaboration avec le Ministère de l'Education nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

. accès direct étuthèque : https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/accueil-de-edutheque.aspx?_ga=2.211874900.1537571397.1569235713-788178464.1569235713

philharmoniedeparis.fr

SOMMAIRE

I. MAURICE RAVEL, SA VIE ET SES ŒUVRES - P. 4

- I.1. LA PROGRESSION D'UN GRAND D'ESPAGNE DE LA MUSIQUE
- I.2. LA CONSÉCRATION D'UN GRAND CHORÉGRAPHE POUR ORCHESTRE
- I.3. LES FORMULES UNIVERSELLES DU MAGICIEN RAVEL
- I.4. EN BREF : RAVEL DANS L'HISTOIRE

II. LA RAPSODIE ESPAGNOLE - P. 9

- II.1. TOUT COMMENCE PAR UNE HABANERA
- II.2. POUR FINIR EN « FANTASIE DANS LE GOÛT ESPAGNOL »
- II.3. PERCER LES MYSTÈRES DE LA RAPSODIE
 - PRÉLUDE À LA NUIT
 - MALAGUEÑA
 - HABANERA
 - FERIA
- II.4. EN BREF : PETIT GUIDE RAPSODIQUE

III. LE BOLÉRO - P. 16

- III.1. LA GENÈSE DE L'ŒUVRE
- III.2. LE SENS DE LA DANSE
- III.3. LE BOLÉRO, ENCORE ET TOUJOURS
- III.4. LES ROUAGES DE L'OUVRAGE
- III.5. EN BREF : LA MARCHÉ DU BOLÉRO

IV. L'ORCHESTRE, LE CHEF D'ORCHESTRE ET LA PARTITION - P. 20

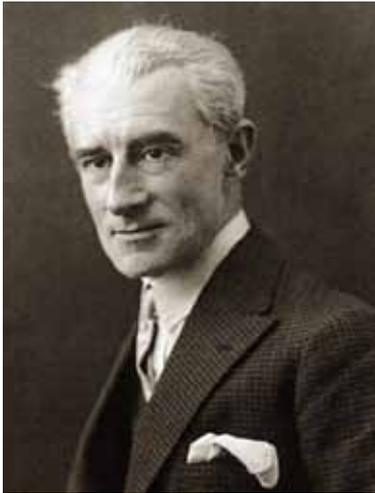
- IV.1. QUAND EST APPARU LE PREMIER ORCHESTRE SYMPHONIQUE ?
- IV.2. LES FAMILLES D'INSTRUMENTS
- IV.3. L'ORGANISATION DE L'ORCHESTRE SUR SCÈNE
- IV.4. UN CHEF D'ORCHESTRE POUR DIRIGER
- IV.5. QUELQUES ÉLÉMENTS POUR LIRE UNE PARTITION D'ORCHESTRE

V. CAHIER D'ACTIVITÉS - P.24

- V.1. AUTOUR DE RAVEL
- V.2. AUTOUR DE LA RAPSODIE ESPAGNOLE
- V.3. AUTOUR DU BOLÉRO

VI. INVITATION AU VOYAGE RAVÉLIEN - P. 31

I. MAURICE RAVEL (1875-1937), SA VIE ET SES ŒUVRES



Qui était vraiment Maurice Ravel ? Même les témoignages de ses amis proches n'arrivent pas s'accorder en 1937, après la mort du compositeur : voulait-il échapper à tout prix à l'opération du cerveau qui précipita son décès, comme le raconte la pianiste Marguerite Long ? Accueillait-il au contraire son hospitalisation avec son humour légendaire, comparant sa tête couverte de bandages à l'allure de Lawrence d'Arabie, comme le raconte son ami musicologue Roland-Manuel ? Attendait-il avec résignation la mort, comme le suggère le compositeur Igor Stravinsky ? L'auteur du célèbre *Boléro*, une des œuvres les plus jouées au monde, est parti avec bien des secrets, tant sur sa vie privée que sur son art, laissant derrière lui la réputation d'un prestidigitateur de la musique.

I.1. LA PROGRESSION D'UN GRAND D'ESPAGNE DE LA MUSIQUE

Vingt ans plus tôt, le 5 janvier 1917, la vie de Maurice Ravel connaît un premier coup d'arrêt : sa mère, Marie Delouart, meurt. Bouleversé, le compositeur confie qu'elle représentait sa « seule raison de vivre ». Elle était d'origine basque espagnole. Son fils est né comme elle à Ciboure, à la frontière Espagnole, à quelques pas de Saint-Jean-de-Luz où un Festival Ravel a lieu de nos jours. Voilà un des principaux traits de la personnalité du compositeur : très attaché à sa mère (il vivra jusqu'à un âge avancé sous son toit), Ravel hérite d'elle l'amour du Pays basque. Ce n'est sans doute pas un hasard si son premier grand ami est espagnol : à la fin des années 1880, alors que le jeune Maurice se perfectionne en piano au sein des célèbres cours Schaller, il fait la connaissance du virtuose Ricardo Viñes (1875-1943). Celui-ci initie le futur maître du *Boléro* à la musique espagnole et ils découvrent ensemble celle d'Emmanuel Chabrier (1841-1894), qui possède elle-même des accents ibériques... En 1893, une des premières œuvres de Ravel est d'ailleurs une *Sérénade grotesque* pour piano, dédiée à Viñes et inspirée des fantaisies de Chabrier.

Pour l'heure, la composition n'est encore qu'une activité annexe pour le plus espagnol des artistes français : ayant rejoint Viñes dans les cours supérieurs du Conservatoire de Paris en 1891, le jeune Ravel est avant tout un excellent pianiste – et il le restera, étant plus tard invité à l'étranger pour jouer ses propres œuvres. Sa sortie du Conservatoire par la petite porte, en 1895 (il n'a pas obtenu l'indispensable premier prix), change cependant son orientation : tout en poursuivant son apprentissage pianistique à l'écart des réseaux traditionnels (son professeur, Santiago Riera, est – encore – un Espagnol qui l'initie à des techniques typiquement ibériques), Ravel voit ses premières compositions publiées. Parmi celles-ci, on trouve une *Habanera*¹ pour deux pianos qui montre bien le tropisme hispanique du jeune compositeur. Douze ans plus tard, l'œuvre sera d'ailleurs intégrée à une *Rapsodie espagnole* dont nous reparlerons...



Maurice Ravel dans la classe de piano du Conservatoire de Paris en 1895 (premier en partant de la gauche, Viñes est le quatrième en partant de la droite).

1. La **habanera** est une danse au rythme chaloupé, apparue à Cuba dans la première moitié du XIX^e siècle et exportée peu après en Espagne. La plus célèbre des habaneras est née en même temps que Ravel : il s'agit du fameux air de *Carmen*, « L'amour est un oiseau rebelle », composé par Georges Bizet en 1875.

Ravel réintègre le Conservatoire deux ans après sa sortie, en 1897, pour suivre la classe de composition de Gabriel Fauré (1845-1924). Le jeune pianiste retrouve le giron académique français mais son professeur n'est pas dogmatique, loin de là. La pédagogie encourageante de Fauré respecte les styles de ses élèves, même les plus originaux. Les expérimentations de Ravel se heurteront plus d'une fois au cadre strict des institutions françaises (ses cinq tentatives à l'obtention du très convoité **Prix de Rome**² aboutiront à autant d'échecs) mais Fauré n'abandonnera jamais son étudiant, contribuant grandement à son insertion professionnelle dans les salons de la capitale. Soutenu par Viñes qui crée régulièrement ses œuvres pour piano, Ravel s'affirme sur la scène parisienne malgré les embûches : en 1902, *Jeux d'eau* et la *Pavane pour une infante défunte* imposent l'originalité du style ravélien, fluide et insaisissable. Virtuose et sensible, le jeune compositeur est déjà un magicien du son. Quelques mois plus tard, il regagne pour la première fois son Pays basque natal, à Saint-Jean-de-Luz ; il viendra s'y ressourcer à intervalles réguliers jusqu'à la fin de sa vie.

À la même époque, Ravel fait partie des « Apaches », un groupe de penseurs et artistes anticonformistes. Musicalement, ils suivent la voie tracée par Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, à l'écart de la mode wagnérienne et du style académique français. Ravel est touché par le debussysme, notamment par son utilisation originale des couleurs harmoniques ; il sera même longtemps accusé d'en n'être qu'un pâle imitateur. Mais il se distingue de toute école par son humour léger, volontiers pince-sans-rire (hérité d'un autre compositeur inclassable, Erik Satie, 1866-1925) et sa pudeur distante, loin de tout sentimentalisme. Commentant la personnalité de Ravel, le poète Léon-Paul Fargue n'hésite pas à qualifier son ami de « grand d'Espagne de la musique ». Créé en 1906, le chef-d'œuvre des *Miroirs* pour piano montre une indépendance stylistique encouragée par les Apaches. Là encore, l'Espagne n'est jamais loin : l'avant-dernière pièce du cycle, « *Alborada del gracioso* » (« Aubade du bouffon ») est une pièce virtuose aux résonances hispaniques évidentes.

I.2. LA CONSÉCRATION D'UN GRAND CHORÉGRAPHE POUR ORCHESTRE

À l'exception du triptyque orchestral *Shéhérazade* (1903) et du *Quatuor* (1904), les créations de Ravel ont jusqu'à présent essentiellement concerné le piano – auquel s'est régulièrement ajoutée la voix chantée (*Histoires naturelles*, 1907). À partir de 1907, Ravel se tourne davantage vers l'écriture symphonique : dès le mois de février, son **orchestration**³ d'« Une barque sur l'océan » (extrait des *Miroirs*) brille par ses choix d'instrumentation originaux, même si ceux-ci agacent certains critiques : « chez M. Ravel aucun instrument n'a jamais sa sonorité naturelle, note Pierre Lalo, il ne connaît les trompettes que bouchées. »



Igor Stravinski et Maurice Ravel (ca 1910)

La même année, Ravel assiste aux premiers concerts de musique russe, organisés au Théâtre du Châtelet par le fantasque imprésario Serge Diaghilev (1872-1929) : les œuvres de Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893), Modest Moussorgski (1839-1881) résonnent à Paris. Leurs sonorités orchestrales chatoyantes, leurs harmonies inhabituelles, leur folklore singulier marquent Ravel et influencent directement les ouvrages qu'il ébauche ensuite : commencés cette année-là, l'opéra léger *L'Heure espagnole* et les quatre mouvements de la *Rapsodie espagnole* portent certes la marque des origines familiales de Ravel mais elles doivent aussi beaucoup aux œuvres russes. De même, son chef-d'œuvre noir pour piano *Gaspard de la nuit* (1908) s'explique par la terrible agonie que connaît à l'époque le père du

2. Le prestigieux **Prix de Rome** était décerné chaque année par l'Institut (Académie des Beaux-Arts) et offrait à son lauréat l'assurance d'une carrière bien lancée, avec des séjours à la Villa Médicis et des commandes d'œuvres, le tout aux frais de l'État. Les meilleurs étudiants du Conservatoire étaient sélectionnés et devaient composer une « cantate », opéra miniature qui devait respecter des règles contraignantes. Ravel prendra trop de libertés avec celles-ci pour remporter le précieux sésame...

3. On appelle « **orchestration** » le fait d'adapter pour orchestre une œuvre initialement conçue pour un autre effectif instrumental (la plupart du temps, il s'agit de pièces pour piano). Un bon orchestrateur se distingue par la façon dont il agence entre eux les différents instruments, comme un grand cuisinier joue avec les saveurs. Ravel avait un talent exceptionnel dans ce domaine, produisant parfois des orchestrations plus célèbres que le modèle original (on pense aux *Tableaux d'une exposition*, à l'origine écrits par Moussorgski pour piano seul).

compositeur mais aussi par la puissance sombre de *Boris Godounov*, drame de Moussorgski entendu quelques mois plus tôt à Paris.

Plus encore que les concerts, ce sont les merveilleux Ballets russes, programmés pour la première fois à Paris en 1909, qui vont durablement influencer sur la création ravélienne. À leur tête, Diaghilev multiplie les créations colorées et audacieuses, faisant appel non seulement aux compositeurs russes contemporains – Stravinsky composera pour eux *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et le fameux *Sacre du printemps* – mais également aux artistes français les plus renommés.

Encouragé dans son inventivité et sa modernité par les ouvrages intenses de Stravinsky, Ravel s'attelle au ballet *Daphnis et Chloé*. La mise au point de ce sommet de virtuosité orchestrale sera longue, perturbée par la maladie et la neurasthénie qui gagnera régulièrement le compositeur jusqu'à la fin de sa vie. Sur le chemin de *Daphnis et Chloé*, Ravel orchestre ses brèves perles pour piano de *Ma Mère l'Oye* en un ballet féérique, puis fait de même avec ses belles *Valses nobles et sentimentales*.

En 1912, ces deux succès redonnent confiance à l'artiste et installent Maurice Ravel parmi les grands compositeurs de musiques de ballets. Ravel avait déjà un goût prononcé pour le merveilleux et le théâtre ; les Ballets russes l'ont démultiplié et une saine émulation se crée avec Stravinsky qui devient collègue de Ravel, le temps d'une orchestration à quatre mains (*Khovanchtchina*, 1913).



Léon Bakst, *Daphnis et Chloé*, décor du 1^{er} acte (étude de 1912)

La Première Guerre mondiale interrompt tout, rêves russes et fantaisies espagnoles (Ravel a entamé le projet d'un concerto pour piano basque, *Zaghiac-Bat*, qui ne verra jamais le jour). Malgré sa faible condition physique, Ravel insiste pour s'engager dans l'armée, devenant chauffeur de camion. La maladie le touche et le décès frappe sa mère, laissant le compositeur désespéré. Dans les œuvres qui ponctuent la fin de sa vie, les cicatrices de la guerre sont visibles : *La Valse* (1920) offre certes une apothéose de la danse orchestrale mais avec « l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal », avoue le compositeur. Diaghilev refusera d'ailleurs d'en faire un ballet.

Composé à la demande d'Ida Rubinstein (ex-danseuse des Ballets russes) qui souhaitait un ballet dans le goût espagnol, le *Boléro* (1928) est dans la même veine, avec son rythme martial et sa progression destructrice.

Conçu pour le pianiste Paul Wittgenstein (1887-1961) qui a perdu son bras droit pendant la guerre, le *Concerto pour la main gauche* (1931) est lui aussi porteur d'un drame intense.

Si l'esprit ravélien fantaisiste et léger subsiste dans quelques œuvres orchestrales (*L'Enfant et les sortilèges*, le *Concerto en sol*), l'esthétique du compositeur a basculé du côté obscur. Après un accident de taxi en 1932, sa santé décline progressivement. Ravel meurt le 28 décembre 1937.

I.3. LES FORMULES UNIVERSELLES DU MAGICIEN RAVEL

Qui était vraiment Maurice Ravel ? Les influences espagnoles et russes ne suffisent pas à comprendre sa personnalité. Si le compositeur a cédé plus d'une fois aux sirènes ibériques, ce n'est pas seulement pour des raisons familiales : après la défaite de 1870 face aux États allemands, il était naturel pour un compositeur français de tourner le dos aux modèles musicaux germaniques et de se tourner vers des sonorités méditerranéennes... Bizet, Chabrier, Debussy ont écrit comme Ravel des œuvres inspirées par l'Espagne. Il serait cependant très inexact de considérer Ravel comme un compositeur de musique franco-française : élève de Fauré, admirateur de Satie, debussyste convaincu, Ravel s'est cependant largement inspiré des cycles de Robert Schumann (1810-1856) ou des gestes virtuoses Franz Liszt (1811-1886) dans ses œuvres pour piano.

Ravel n'aimait ni les dogmes, ni les frontières. Ami de l'abbé Léonce Petit, il est libre penseur et délaisse toute ferveur religieuse. Membre de la très française Société nationale de musique créée le lendemain de la défaite de Sedan, Ravel s'en détache pour fonder en 1910 la Société musicale indépendante qui accueille Béla Bartók (1881-1945), Arnold Schönberg (1874-1951) ou Manuel de Falla (1876-1946). Pendant la guerre, il repousse les avances de la nouvelle Ligue nationale pour la défense de la musique française, qui veut bannir les musiques germaniques du territoire national : « Il serait dangereux pour les compositeurs français d'ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers et de former ainsi une sorte de coterie nationale : notre art musical, si riche à l'époque actuelle, ne tarderait pas à dégénérer, à s'enfermer en des formules *poncives*. »

Ce sont avant tout les formules qui intéressent le magicien-musicien Ravel et notamment les formules rythmiques, qu'il superpose et multiplie à foison. Fils d'un ingénieur-inventeur brillant, Ravel se distingue par sa maîtrise des rouages musicaux : orchestrations subtiles et rythmes insistants constituent sa marque de fabrique dans bien des œuvres, *L'Heure espagnole* et le *Boléro* en tête. Si Ravel s'inspire alors de sonorités ibériques, ce n'est pas tant une revendication patriotique qu'un geste artistique ouvert sur le monde : le compositeur-alchimiste puise dans sa réserve personnelle et familiale pour mieux révéler de nouvelles saveurs musicales. C'est peut-être ce sens ravélien des formules sans frontières qui explique les ovations répétées que recevra le compositeur lors d'une grande tournée aux Etats-Unis, au début de l'année 1928. Et c'est peut-être ce qui explique, aujourd'hui encore, la popularité internationale du *Boléro*. Si la majorité des auditeurs ont oublié l'origine et l'histoire de l'œuvre ravélienne, son rythme insistant et mystérieux continue de frapper à toutes les portes...



Maurice Ravel à son piano, dans les années 1930

I.4. EN BREF : RAVEL DANS L'HISTOIRE

	Vie et œuvres de Maurice Ravel	Autres événements artistiques	Événements historiques
1870			Défaite de Sedan, chute du Second Empire
1875	Naissance de Maurice Ravel à Ciboure, dans le Pays basque	Création de <i>Carmen</i> , de Georges Bizet	
1889			Inauguration de la Tour Eiffel
1891	Intègre les cours supérieurs de piano du Conservatoire de Paris		
1895	Compose la <i>Habanera</i> qui fera partie de la <i>Rapsodie espagnole</i>	Invention du cinématographe par les frères Lumière	
1897	Intègre la classe de composition de Gabriel Fauré	Début de la Sécession viennoise	
1902	Viñes crée <i>Jeux d'eau</i> et la <i>Pavane pour une infante défunte</i>		
1907		Premiers concerts de musique russe à Paris	
1908	Création de la <i>Rapsodie espagnole</i> Décès du père de Ravel		
1909			Première traversée de la Manche en avion (par Louis Blériot)
1910	Ravel fonde la Société musicale indépendante		
1912	Création de <i>Daphnis et Chloé</i>		
1913		Création du <i>Sacre du printemps</i> de Stravinsky	
1914			Début de la Première Guerre mondiale
1917	Décès de la mère de Ravel		
1918		<i>Calligrammes</i> de Guillaume Apollinaire	Fin de la Première Guerre mondiale
1920	Création de <i>La Valse</i>		
1925	Création de <i>L'Enfant et les sortilèges</i> à Monte-Carlo	Expo. internationale des arts décoratifs et industriels à Paris (sommet du mouvement « Art déco »)	
1928	Tournée aux Etats-Unis Création du <i>Boléro</i>		
1929			Krach boursier aux Etats-Unis, début de la crise économique
1931	Création du <i>Concerto pour la main gauche</i>		
1933			Adolf Hitler prend le pouvoir en Allemagne
1937	Décès de Maurice Ravel		

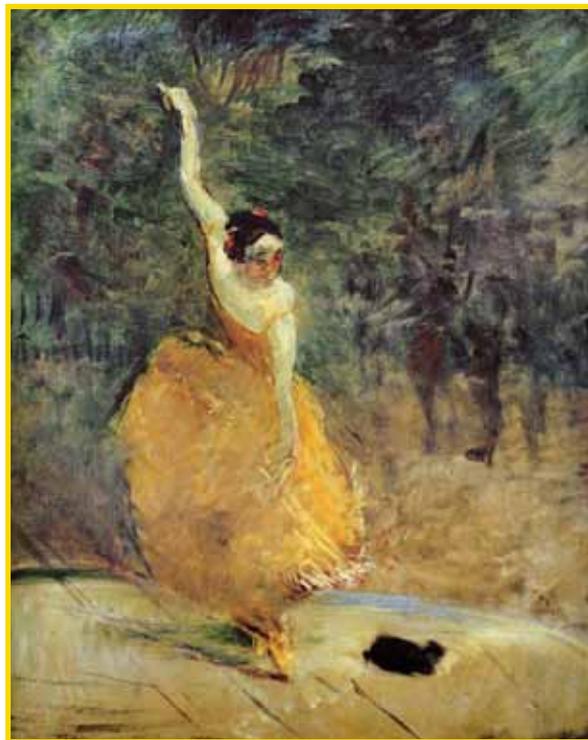
II. LA RAPSODIE ESPAGNOLE

Le programme du 7 novembre 2019 ne se contente pas de réunir deux œuvres emblématiques des musiques « espagnoles » de Ravel – la *Rapsodie espagnole* et le *Boléro*. Ce concert donnera à entendre l’alpha et l’oméga de l’art ravélien : la première pièce a été ébauchée dès 1895 sous la forme d’une simple *Habanera*, alors que le jeune Ravel n’avait pas encore intégré la classe de composition du Conservatoire de Paris ; la deuxième est l’œuvre d’un musicien quinquagénaire qui n’a plus rien à prouver. Et pourtant, ces deux œuvres sont reliées bien plus que par leur simple caractère méditerranéen...

II.1. TOUT COMMENCE PAR UNE HABANERA

Novembre 1895. Quelques mois plus tôt, Maurice Ravel a été prié de quitter le Conservatoire de Paris sans le premier prix de piano qu’il espérait. Sa carrière s’appête donc à suivre un chemin bien différent de celui de son ami, le virtuose espagnol Ricardo Viñes. Tandis qu’il continue à se perfectionner au piano auprès de Santiago Riera, Ravel attache de plus en plus d’importance à la composition. Ce mois-ci, il écrit un *Menuet antique* pour piano et une *Habanera* pour piano à quatre mains. Les pièces sont concises, les idées clairement exprimées. Si la première œuvre rend hommage au compositeur Emmanuel Chabrier décédé l’année précédente, la deuxième ne doit pas être prise pour un hommage à Bizet, compositeur d’une célèbre habanera dans *Carmen*⁴, vingt ans plus tôt. Depuis que « L’amour est un oiseau rebelle », le balancement de la habanera cubaine s’est popularisé en France : Chabrier a lui-même composé une *Habanera* (1885)⁵ et Camille Saint-Saëns (1835-1921) a également laissé une *Havanaise* très célèbre (1887)⁶ que Ravel connaissait bien.

En s’attelant à une habanera, Ravel cède à une « mode » du moment, encouragé par ses origines familiales et l’amitié de Viñes : s’il est évident que les deux jeunes pianistes ont joué l’œuvre ensemble, il est même possible que le plus espagnol des deux ait conseillé le second dans sa composition...



Henri de Toulouse-Lautrec, *La Danseuse espagnole* (1888)

4. Pour écouter la habanera de *Carmen* : <https://www.youtube.com/watch?v=1upcFS5LAM>

5. Pour écouter la *Habanera* de Chabrier, orchestrée ici par le compositeur trois ans plus tard : https://www.youtube.com/watch?v=Xi8LN7RQ_ag

6. Pour écouter la *Havanaise* de Saint-Saëns : <https://www.youtube.com/watch?v=coYr-YRSNR0>

Pendant un peu moins de trois minutes, la *Habanera* montre déjà l'intérêt de Ravel pour les formules rythmiques répétitives, lancinantes⁷. Quand il orchestrera son œuvre et en fera le troisième mouvement de sa *Rapsodie espagnole*, douze ans plus tard, Ravel ne modifiera ni le plan général de sa partition, ni même les éléments du discours (mélodies, harmonies...), ce qui montre qu'il était satisfait de son ouvrage. La partition de piano comporte déjà un ostinato⁸ rythmique fatigué, sur une seule et même note, au-dessus duquel jaillit aussitôt un motif bondissant, aisément reconnaissable. Ces deux éléments rythmiques sont typiques de la habanera (on les retrouve tant dans *Carmen* que dans la *Havanaïse*).

Une mélodie se fait bientôt entendre mais elle frappe surtout par son rythme monotone et son aspect peu chantant. Dans une œuvre de dimension modeste, Ravel a surtout soigné la définition de ses différents personnages rythmiques sur le clavier, explorant les différences de timbre selon les registres (les ponctuations dans le grave, les échappées dans le suraigu), faisant dialoguer les deux pianistes, préparant – probablement inconsciemment – le terrain pour l'œuvre orchestrale à venir.

II.2. POUR FINIR EN « FANTASIE DANS LE GOÛT ESPAGNOL »

Douze ans plus tard, le statut de Ravel a bien changé. Il est désormais un compositeur reconnu dont on programme les œuvres avant même qu'elles ne soient écrites. Commencée en juillet 1907, la *Rapsodie espagnole* est achevée en hâte quelques mois plus tard pour sa création à Paris, au Théâtre du Châtelet, le 5 mars 1908. L'œuvre est constituée de quatre mouvements nettement séparés : un « Prélude à la nuit » précède une « Malagueña » ; la fameuse « Habanera » est insérée avant qu'une « FERIA » ne fasse office d'apothéose conclusive.

Le terme de « rapsodie » (ou « rhapsodie ») n'est pas neuf. Il signifie que l'œuvre est de forme libre, aussi bien dans l'architecture globale que dans la façon d'agencer le discours musical à l'intérieur de chaque partie. Ravel repousse ainsi apparemment les usages de la symphonie classique, qui exigent l'alternance de mouvements bien définis.

Le genre de la rapsodie suppose également l'utilisation d'éléments musicaux folkloriques ; c'est ce qu'a fait Franz Liszt dans une série fameuse de dix-neuf rhapsodies hongroises achevées dix ans avant la *Habanera*. Admirateur de la virtuosité pianistique de Liszt, Ravel s'inscrit dans la continuité de ces pièces foisonnantes avec la *Rapsodie espagnole*, composant ce que son ami et musicologue Roland-Manuel qualifiera de « fantaisie dans le goût espagnol ».

Extrêmement contrastés, imprévisibles et brillants sur le plan de l'orchestration, les quatre mouvements de l'ouvrage remporteront un grand succès – même les critiques les moins enthousiastes salueront la réussite de cette partition.

II.3. PERCER LES MYSTÈRES DE LA RAPSODIE

Prélude à la nuit (fichier audio 1)

Ravel commence son ouvrage sur la pointe des pieds, un geste musical qu'il apprécie particulièrement (*La Valse* ou le *Concerto pour la main gauche* s'ouvriront tout aussi discrètement). Avec son balancement léger ponctué doucement par les harpes, le début rappelle aussi *La Mer* de Debussy, créée deux ans plus tôt.

Dès les premières notes de son « Prélude à la nuit », Ravel sollicite minutieusement les timbres de l'orchestre : violons et altos sont munis de sourdines en caoutchouc pour rendre le son plus feutré, plus conforme à l'atmosphère nocturne, tandis que les harpes viennent jouer exactement les mêmes notes que les flûtes et les clarinettes. Cette association est une « recette d'orchestrateur » qui participe de la magie musicale de Ravel : voilà que le compositeur crée artificiellement un nouvel instrument extraordinaire, l'attaque pincée des harpes se fondant dans le souffle des instruments à vent.

7. Pour écouter la version pour piano à quatre mains de la *Habanera* de Ravel (jusqu'à 2'35) : <https://www.youtube.com/watch?v=JNR9g-EDU3N0>

8. On appelle « **ostinato** » tout motif musical répété (obstiné), reconnaissable soit par sa mélodie, soit par son rythme, soit par son harmonie... soit par tout cela à la fois !

Les quatre premières notes dessinent un motif descendant qui est aussitôt traité en *ostinato*, un geste là aussi typiquement ravélien. Vous pourrez compter : ces quatre notes sont répétées inlassablement quarante et une fois, passant d'un instrument à un autre, avant que ne survienne la première modification du motif ! Celle-ci se produit après un nouvel élan insufflé par les violons (**à 1'57**) : privé de sa « tête », le motif ne compte alors plus que trois notes descendantes. Il semble bientôt s'épuiser, devenant deux fois plus lent (**2'52**), ce qui donne lieu aussitôt à une première cadence⁹ : les deux clarinettes s'évadent dans des arpèges, des vagues instrumentales fluides qui pourraient ici figurer le jaillissement d'une fontaine au détour d'un jardin espagnol.

Aussitôt la cadence achevée, le motif reprend sa promenade (**3'17**) avec ses quatre notes. L'atmosphère est rendue plus fantastique encore par l'orchestration : tandis que trois solistes se détachent de la masse des instruments à cordes, c'est le célesta, instrument magique par excellence (ce n'est pas pour rien que John Williams l'utilisera généreusement pour la musique de la saga *Harry Potter* !), qui hérite du motif descendant. Mais les quatre notes perdent à nouveau de la vitesse (**3'42**), laissant la place aux deux bassons dans une nouvelle cadence, sœur jumelle de la première. Notez cependant là aussi un subtil effet d'orchestration : le duo de bassons est accompagné par des cordes frissonnantes – un violon solo balaie vivement toutes ses cordes et trois autres musiciens font des trilles (cette alternance rapide de deux notes qui produit comme un bourdonnement).

Le motif reprend ses droits à la fin de la cadence (**4'12**) mais il s'épuise bien vite. Le célesta conclut ce mouvement plein de mystère sur les deux premières notes du motif qui est ainsi comme laissé en suspens. Il y a bien eu une mélodie tournoyante dans cette première partie (**1'08** aux clarinettes, puis à **3'17** aux cordes) mais c'est l'ensorcelant motif qui a dominé l'ensemble, faisant errer l'auditeur avec lui.

Malagueña (fichiers audio 2 et 3)

Sans laisser le temps au public de reprendre ses esprits, Ravel enchaîne avec deux danses qui constituent le centre de l'ouvrage avant la « Feria » conclusive. Il commence par une danse du sud de l'Espagne : avec sa mesure à trois temps, proche de la valse, la « Malagueña » évoque la ville de Malaga et la chaleur de l'Andalousie. Ravel délaisse la dimension chantante souvent associée à cette pièce – Pablo de Sarasate (1844-1908) a notamment composé une *Malagueña opus 21* pour violon et piano particulièrement lyrique – pour en faire un fantastique ballet de timbres. La danse s'ouvre sur un ostinato (encore !) aux contrebasses en *pizzicati*¹⁰. Les autres instrumentistes à cordes entrent progressivement en scène, certains utilisant les *pizzicati*, d'autres faisant ricocher leurs archets sur les cordes, dans un effet percussif rarement utilisé (**0'16**). Les cors en sourdine ajoutent de la résonance à l'ensemble tandis que les cymbales et la harpe viennent colorer la toile orchestrale de mille petits éclats.

L'effet ne dure pas longtemps ; après la torpeur du « Prélude à la nuit », Ravel multiplie les brefs événements musicaux dans une orchestration vive : ce sont d'abord les flûtes et le cor anglais qui dessinent des ondulations souples (**0'19**). L'ostinato des basses se suspend après trente secondes, débouchant sur une brève période indéfinie (**0'29**). C'est enfin la trompette avec sourdine – un effet que Ravel affectionne particulièrement – qui lance un appel, perçant soudainement les brumes fantastiques de la nuit espagnole (**0'35**). L'ornementation de la ligne mélodique (cette façon de tourner vivement autour d'une note) évoque aussitôt la péninsule ibérique et cette image est rendue plus concrète encore par l'utilisation du tambour de basque à l'arrière-plan.

9. On appelle « **cadence** » un espace de liberté dans la partition, la plupart du temps présent dans les concertos qui mettent en valeur un instrument soliste : la pulsation n'a plus cours, le chef d'orchestre interrompt sa battue et le soliste se lance seul dans une improvisation (ou dans un morceau écrit qui a le caractère d'une improvisation). Dans le cas présent, toutes les notes ont été écrites par Ravel mais les instrumentistes évoluent dans un tempo libre.

10. La technique des *pizzicati* exige des musiciens qu'ils pincent les cordes avec les doigts au lieu de les mettre en vibration avec l'archet.

L'insaisissable Ravel joue au chat et à la souris avec l'auditeur dans l'orchestre : l'appel de trompette est repris par les violons dans un tempo volontairement glissant, ce qui donne un caractère sirupeux caricatural, très amusant (0'42). Tout l'orchestre semble ensuite commenter en riant ce trait d'humour, répétant deux notes sautillantes avec une multitude d'effets (trilles des cors, agitation très vive des cordes en trémolos).

La danse reprend bientôt ses droits avec le retour de l'appel de trompette (1'11) ; l'effet hispanisant est alors renforcé par l'entrée des castagnettes, instrument à percussions issu du folklore espagnol et inhabituel dans l'orchestre symphonique. La danse s'emballe... avant de s'interrompre soudainement (1'22).

Le cor anglais prend alors la parole (**piste 3**) dans un récit extrêmement libre, au caractère mélancolique. L'heure est à la nostalgie : contre toute attente, on retrouve bientôt le motif obstiné du « Prélude à la nuit », avec ses quatre notes descendantes (0'22). Mais le piccolo malicieux le détourne bientôt pour ramener l'ostinato dansant de la malagueña (0'32). L'orchestre s'efface progressivement dans le grave... Et Ravel de conclure sur une ultime pirouette sautillante, adressant un ultime pied-de-nez à ses auditeurs.

Habanera (fichier audio 4)

La « Habanera » apporte un nouveau contraste habilement ménagé par le compositeur. Entre la « Malagueña » espiègle et la « Feria » festive, la « Habanera » propose un intermède lent, au caractère alangui (Ravel précise sur la partition « Assez lent et d'un rythme las »). Nous en avons déjà parlé en évoquant la pièce originale pour piano : le compositeur joue des timbres de l'orchestre pour superposer habilement les deux formules rythmiques typiques de la habanera. Les deux clarinettes ouvrent le bal en initiant, sur une seule et même note, un rythme chaloupé ; dans le registre suraigu, les violons et les harpes le ponctuent aussitôt d'une envolée vive, comme une reprise de la fameuse formule de Carmen : « Prends garde à toi ! »

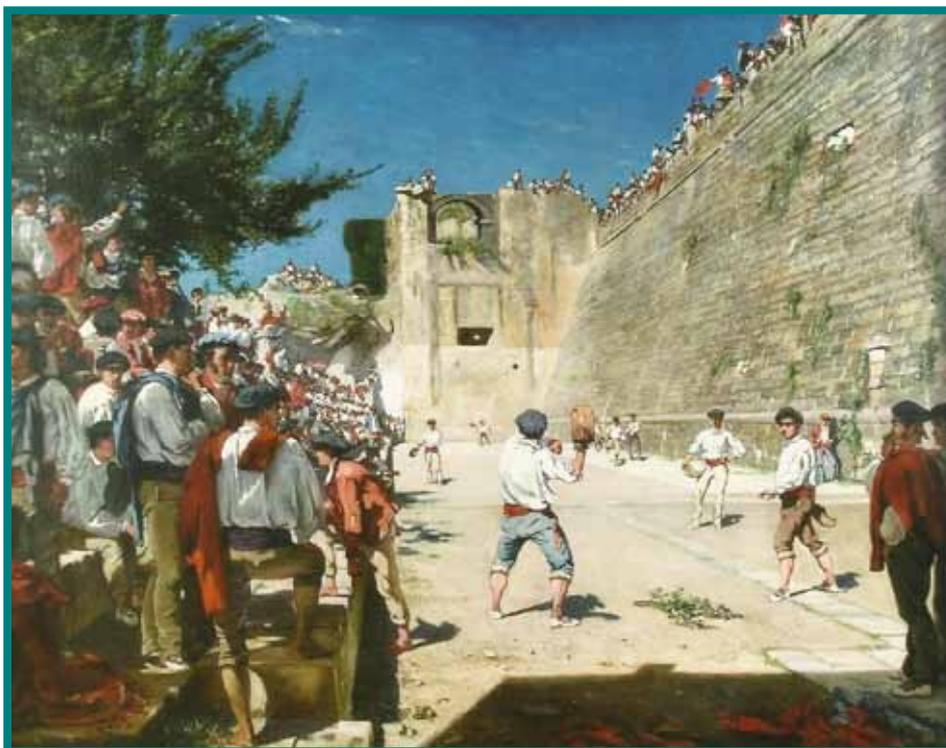
Les bois font bientôt entendre une mélodie fatiguée qui reprend le rythme des clarinettes (0'22) ; dans le même temps, l'envolée vive des cordes s'assagit pour ne conserver que le rythme pointé de la formule de Carmen. Cette formule connaît bientôt des métamorphoses spectaculaires : elle prend d'abord un aspect menaçant dans le grave, avec le concours de la clarinette basse et du sarrusophone, les instruments à vent les plus volumineux de l'orchestre (0'37) ; puis elle s'élance à nouveau avec grâce vers les aigus des cordes solistes (0'50).

Le *sarrusophone* est un instrument de musique inventé par les français Pierre-Auguste Sarrus (1813-1976) et Pierre-Louis Gautrot (1812-1882). Bien que le corps de l'instrument soit en métal, il fait partie de la famille des bois, comme la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson et le contrebasson auquel il ressemble. Comme eux, le sarrusophone est un instrument à anche double.



Le sarrusophone (à gauche) et le contrebasson (à droite)

Après un premier retour au calme, la mélodie fatiguée revient, cette fois-ci exposée aux cordes (1'20). La habanera finit par s'animer au rythme de la formule de Carmen, rehaussée par le tambour de basque et les ponctuations joyeuses des piccolos (1'48). Le mouvement regagne cependant bien vite sa langueur initiale (2'24) et s'éteint progressivement, dans la magie mystérieuse du célesta.



L'atmosphère festive du pays basque :
Gustave Colin, *Partie de pelote sous les remparts de Fontarabie* (1863)

Feria (fichier audio 5)

Par la richesse de ses motifs et de ses couleurs orchestrales, la « Feria » conclusive est l'apothéose de la *Rhapsodie*. Ravel fait avancer très progressivement son orchestre dans la fête nocturne espagnole, à partir d'un bouillonnement rythmique quasi inaudible. Un motif virevoltant de la flûte invite à la danse (0'05), ce que saluent aussitôt des *glissandos*. Il est repris par la clarinette (0'20) et l'orchestre se fait plus pressant : le trombone hausse le ton et initie un premier gonflement de la masse orchestrale (0'36).

Les trompettes en sourdine apportent une réponse aux arabesques initiales de la flûte, avec un appel souligné par le tambour de basque (0'40) ; on retrouve ici un motif déjà entendu dans la « Malagueña » (**piste 2, 0'35**). Appel, arabesques et *glissandos* se répondent et se répètent avec un effet d'accumulation qui mène à un premier sommet où triomphe l'appel, entonné par l'orchestre au grand complet (1'01). Après avoir mené à bien cette première progression, Ravel fait entendre une mélodie contrastante, beaucoup plus chantante (1'06).

La deuxième progression est conduite par un motif d'accompagnement tournoyant (1'19) dont Ravel accélère bientôt le mouvement (1'32), précipitant les événements : le thème chantant revient aux cors (1'37), entraînant dans son sillage l'appel triomphant (1'43). L'ensemble se bouscule littéralement pour atteindre un sommet particulièrement bruyant (1'49). Pendant quelques secondes, Ravel ne se soucie guère d'une quelconque clarté des plans sonores : roulements de tambour et de tambour de basque, cliquetis des castagnettes, trilles des piccolos, tournoiement des violons et des bois, *glissandos* des harpes produisent en même temps un brouhaha orchestral qui figure parfaitement une fête débridée.

Un tel niveau d'agitation nécessite une accalmie et c'est ce que Ravel ménage ensuite dans une longue parenthèse : le cor anglais répond seul à la foule avec un thème contemplatif qui s'attarde longuement sur sa première note (2'16). Des *glissandos* plaintifs passent aux violons dans l'aigu et la clarinette prolonge

l'intervention du cor anglais dans le grave (**3'05**). Alors que le discours des violons prend une tournure dramatique (**3'38**), voilà que revient à la flûte l'inattendu motif de quatre notes qui avait parcouru le « Prélude à la nuit » (**3'50**). La nuit espagnole toucherait-elle à sa fin ? Le motif du prélude ne tarde pas à se montrer insistant...

Le repos n'est cependant pas pour tout de suite : l'appel de trompettes fait d'abord une apparition discrète, comme un ricanement (**4'18**). C'est sa reprise par les cors qui déclenche une nouvelle danse (**4'35**) et le retour des arabesques à la flûte. Découlant naturellement des arabesques, un nouveau motif virevoltant prend le relais, souligné par les castagnettes (**4'51**). C'est ainsi que commence le bouquet final, où une quantité de motifs déjà entendus se succèdent et se superposent : le rythme de la « Habanera » fait un retour discret sous le motif d'accompagnement tournoyant (**4'58**), la mélodie chantante revient en force aux cors, sur la pulsation insistante du tambour de basque (**5'11**). Tandis que l'animation orchestrale tourne au délire sous les éclatants coups de cymbales, l'appel triomphant semble mettre tout le monde d'accord (**5'26**)... jusqu'à un ultime coup de théâtre très ravélien : l'harmonie bifurque au sommet de l'intensité (**5'36**). C'est pour mieux repartir dans une ultime ascension où les cuivres sont autorisés par Ravel à jouer « le plus fort possible ». Vingt ans avant le *Boléro*, le compositeur montre déjà avec la « FERIA » son goût pour les progressions dynamiques...

II.4. EN BREF : PETIT GUIDE RAPSODIQUE

Fichier audio	Timing	Mouvement	Principaux événements musicaux
1	0'00	PRÉLUDE À LA NUIT	Début du motif descendant de 4 notes
	1'08		Exposition de la mélodie sinueuse (clarinettes)
	2'05		Le motif descendant perd une note
	2'52		Le motif fatigue – 1 ^{ère} cadence (clarinettes)
	3'17		Retour du motif descendant, Réexposition de la mélodie sinueuse (violons)
	3'42		Le motif fatigue – 2 ^e cadence (bassons)
	4'12		Retour du motif – Épuisement final
2	0'00	MALAGUEÑA	Ostinato des contrebasses en pizzicati
	0'35		Appel de trompette + tambour de basque
	0'42		Imitation de l'appel par les violons
	1'11		Retour de l'appel de trompette, entrée des castagnettes La danse s'emballe
3	0'00		Mélancolie du cor anglais
	0'22		Retour du motif descendant de 4 notes
	0'32		Retour de l'ostinato des pizzicati
4	0'00	HABANERA	Rythme chaloupé sur une note + formule de Carmen
	0'22		Mélopée fatiguée sur le rythme chaloupé
	0'37		Formule de Carmen menaçante dans le grave
	0'50		Formule de Carmen gracieuse dans l'aigu (violons)
	1'20		Mélopée fatiguée (cordes)
	1'48		Formule de Carmen enjouée (tambour de basque)
	2'24		Retour de l'atmosphère initiale
5	0'00	FERIA	Arabesques (flûte, puis clarinette)
	0'40		Appel de trompette + tamb. de basque
	1'01		Sommet 1, appel triomphant
	1'06		Première apparition de la mélodie chantante
	1'19		Motif tournoyant
	1'37		Mélodie chantante (cors)
	1'43		Sommet 2, appel triomphant
	2'16		Accalmie : thème méditatif (cor anglais – clarinette)
	3'50		Retour du motif descendant du « Prélude à la nuit »
	4'35		Retour de l'appel et des arabesques
	4'51		Début du bouquet final – nouveau motif virevoltant
	4'58		Retour discret de la « Habanera » (formule de Carmen)
	5'26		Sommet 3 – bifurcation et dernière ascension
6'21	Sommet 4 – applaudissements		

III. LE BOLÉRO

III.1. LA GENÈSE DE L'ŒUVRE

Juillet 1928. Vingt ans après la création de la *Rhapsodie espagnole*, le statut de Maurice Ravel a changé. Pendant les premiers mois de l'année, le compositeur s'est lancé dans une longue tournée aux Etats-Unis où il a été accueilli comme un roi. Avant son départ, Ida Rubinstein, ancienne danseuse étoile des Ballets russes, lui a commandé un ballet dans le goût espagnol. Dans un premier temps, Ravel l'orchestrateur décide de reprendre *Iberia*, d'Isaac Albéniz (1860-1909)... Jusqu'au moment où il apprend qu'une autre orchestration de la même œuvre est en cours et qu'un contrat d'exclusivité l'empêche de mener son projet à bien !

Cet obstacle inattendu pousse Ravel à songer à la composition d'un ouvrage entièrement neuf. Au fil de ses recherches, il finit par trouver un thème qu'il trouve insistant... Tellement insistant qu'il lui vient l'idée de le répéter, encore et encore, sans le moindre développement, le faisant progresser par la seule magie de l'orchestration. On l'a vu avec la « Feria » de la *Rhapsodie espagnole* et, entretemps, le délire de *La Valse* est passé par là : Ravel est maître dans l'art de faire décoller progressivement un orchestre jusqu'à des sommets d'intensité inimaginables. Simple et efficace, l'idée du *Boléro* est là ; il n'y a plus qu'à l'écrire.



Ida Rubinstein, dans les années 1920

III.2. LE SENS DE LA DANSE

Pour répondre à la commande d'Ida Rubinstein, encore faut-il que la partition ravélienne soit bien « dans le goût espagnol ». Parmi les danses andalouses, il en est une fameuse qui s'est répandue dans la musique savante du siècle précédent¹¹ et qui répond aux caractéristiques du projet ravélien : le boléro. Sa mesure modérée à trois temps et la répétition constante des mêmes figures rythmiques conviennent parfaitement au compositeur. Ravel tient ainsi non seulement son idée mélodique mais aussi son moteur rythmique, ingrédient indispensable dans son alchimie orchestrale.

Le compositeur choisit de ralentir considérablement le tempo habituel du boléro. Ce n'est pas un détail : la danse passe ainsi de l'apesanteur à la pesanteur et le rythme obstiné du tambour semble dicter l'allure d'une marche militaire effrayante, inéluctable. Est-ce le souvenir de la Première Guerre mondiale qui hante Ravel ? Un an avant la crise économique de 1929 qui précèdera la prise de pouvoir d'Adolf Hitler, le *Boléro* pourrait aussi être entendu comme une œuvre prémonitoire. Les témoignages qui rendent compte de la chorégraphie d'Ida Rubinstein vont dans le sens de la violence, comme se souviendra Will Reich, quelques années après avoir vu le ballet : « avec une indifférence quasi démoniaque, Ida Rubinstein tournoyait sans arrêt, dans ce rythme stéréotypé, sur une immense table ronde d'auberge, cependant qu'à ses pieds les hommes exprimant une passion déchaînée se frappaient jusqu'au sang »

III.3. LE BOLÉRO, ENCORE ET TOUJOURS

Créé le 22 novembre 1928 à l'Opéra de Paris, le *Boléro* reçoit un accueil triomphal. Il n'a alors pas fini de faire parler de lui. D'autres chorégraphes seront inspirés par la puissance rare de l'œuvre, comparable à celle du *Sacre du printemps*. En 1960, Maurice Béjart signe un *Boléro* captivant où l'on retrouve des éléments de la chorégraphie originale (notamment la table ronde sur laquelle est placé un soliste)¹².

11. Avant Ravel, d'autres compositeurs célèbres ont écrit des boléros : Frédéric Chopin (1810-1849) a laissé un *Boléro opus 19* pour piano seul ; Hector Berlioz (1803-1869) a composé « Zaïde », une mélodie avec orchestre qui épouse la forme d'un boléro ; Giuseppe Verdi (1813-1901) utilise également le boléro dans son opéra *Les Vêpres siciliennes*...

12. L'œuvre de Béjart a conservé toute sa puissance et sa popularité. Le danseur étoile Nicolas Le Riche l'a notamment choisie pour faire ses adieux à l'Opéra de Paris en 2014 ; sa performance peut être appréciée via ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=n7FfCXW-LuM>. On peut également voir la version dansée par Sylvie Guillem.



Le *Boléro*, chorégraphié par Marice Bédart, dansé par Sylvie Guillem, danseuse étoile du ballet de l'Opéra de Paris (1984-89)

Par ailleurs, la progression orchestrale de l'ouvrage n'a pas pris une ride : au début des années 2010, une nouvelle forme de manifestation musicale s'est popularisée dans le monde entier, le « flash mob ». Fonctionnant sur le principe du rassemblement progressif d'un orchestre volumineux dans des lieux publics, ces concerts inopinés, largement diffusés ensuite sur Internet, ont trouvé avec le *Boléro* la forme musicale idéale pour ce genre d'intervention¹³.

Quant à la mélodie envoûtante de Ravel, elle a inspiré bien des chanteurs et suscité de nombreuses reprises, au-delà des frontières françaises (et espagnoles). Mentionnons la très belle version en langue mina d'Angélique Kidjo (2007)¹⁴ et n'oublions pas l'excellent détournement opéré dès les années 1950 par Pierre Dac et Francis Blanche : jouant sur l'apparence longue et répétitive de l'œuvre de Ravel, le célèbre duo a transformé le *Boléro* en délirant programme politique du « parti d'en rire »¹⁵...

III.4. LES ROUAGES DE L'OUVRAGE (FICHER AUDIO 5)

La structure fondamentale du *Boléro* est extrêmement rudimentaire, bien plus simple que celle de la « feria » festive de la *Rhapsodie espagnole*. Elle repose sur deux longues phrases mélodiques (A et B) qui, séparées par des silences, se répondent posément selon le schéma suivant : AABB. Ce schéma est répété quatre fois ; la cinquième entrée de la mélodie A enchaîne directement sur la phrase B qui ne connaît pas sa conclusion habituelle. Un changement d'itinéraire harmonique survient (le seul de l'ensemble de l'œuvre, à **14'54**) qui précipite la conclusion (**15'16**).

Les quinze minutes pendant lesquelles l'auditeur doit se contenter de deux phrases mélodiques ne sont pas ennuyeuses pour autant. Ravel enrichit progressivement l'orchestration avec des choix de plus en plus audacieux. Il commence très sobrement : la flûte (**0'10**) puis la clarinette (**1'00**), des piliers de l'orchestre symphonique classique depuis plus d'un siècle, entonnent la mélodie A. La suite est à peine plus originale : le basson dans son registre aigu (**1'49**) puis la petite clarinette (**2'39**) répondent par la phrase B ; ces instruments ont l'habitude de se voir confier des thèmes depuis la fin du XIX^e siècle, quand l'orchestre romantique s'est élargi.

Les premières audaces surviennent avec la deuxième strophe, où la couleur rare du hautbois d'amour se fait entendre (**3'30**). Un détail est également surprenant : dans leur registre aigu, les bassons se mettent dans le même temps à tenir le rythme du tambour. Tout au long de la pièce, l'accompagnement de la mé-

13. Pour voir la flash mob de l'Orchestre de Copenhague dans la gare centrale de la capitale danoise : <https://www.youtube.com/watch?v=mrEk06XXaAw> Pour voir la flash mob imaginée par des étudiants du Conservatoire de Paris à São Paulo : <https://www.youtube.com/watch?v=fTd3ZsvqDiQ>

14. Pour écouter *Lonlon* d'Angélique Kidjo : <https://www.youtube.com/watch?v=8eWJtZlrSGI>

15. Pour écouter l'hymne du parti d'en rire : <https://www.youtube.com/watch?v=TLzIjUIcSkk>

lodie ne cessera de s'enrichir imperceptiblement : un peu plus tôt, la harpe s'est discrètement jointe aux pulsations des cordes en *pizzicati* (1'44) ; plus loin, au début de la quatrième strophe, l'entrée des timbales, avec deux seules notes répétées (sol-do), sera essentielle pour consolider un édifice orchestral de plus en plus volumineux (10'00).

Ravel se distingue dans la deuxième strophe en utilisant les saxophones pour le thème B (saxophone ténor à 5'09, saxophone soprano à 5'59) : inventé par Adolphe Sax au milieu du siècle précédent, l'instrument est alors le plus jeune dans la famille des instruments à vent.

Dans la troisième strophe, deux événements notables se produisent : à l'exception d'un fameux solo de trombone avec glissades intégrées (8'26), les mélodies cessent d'être confiées à des instruments solistes. Ravel élabore des alliages de timbres originaux, avec pour commencer un étonnant mélange du célesta, du cor et des piccolos (6'48). De plus, le thème cesse d'être systématiquement exposé à l'unisson. Ici, les piccolos évoluent parallèlement à la ligne principale du cor, dans une autre tonalité, ce qui vient enrichir mais également « parasiter » la mélodie : la mécanique apparemment simple de l'œuvre commence à se dérégler, l'harmonie commence à grincer.

Pour l'instant, ces audaces harmoniques vont se concentrer sur les phrases paires des strophes ; dans la quatrième strophe, les violons lanceront la mélodie A dans un unisson limpide (10'05) et la phrase B sera traitée de la même façon (11'43).

L'entrée des violons précipite cependant la fin de l'œuvre : Ravel a lancé ses derniers renforts dans la bataille orchestrale. En guise de cinquième et dernière strophe, il fait entendre une dernière fois ses deux mélodies, A (13'22) et B (14'11), sans répétition, par l'orchestre au grand complet. Alors que l'harmonie reposait jusqu'à présent uniquement sur les notes les plus importantes de la tonalité de do majeur (sol et do), Ravel bifurque sur le ton de mi (14'54) pour briser la boucle fatale qu'il a créée et précipiter la fin tonitruante.

Tempo di Bolero moderato assai

The image shows a musical score for the drum part of Bolero. It consists of four staves of music. The first staff is labeled '10' and 'pp'. The second staff is labeled '4', '5', '6', and '7'. The third staff is labeled '8' and '9'. The fourth staff is labeled '1' in a box, '1', 'Cl. Solo', '2', and '3'. The tempo is 'Tempo di Bolero moderato assai' and the time signature is 3/4.

La fameuse partition de tambour du *Boléro*

III.5. EN BREF : LA MARCHÉ DU BOLÉRO

La progression en intensité est signifiée par les couleurs, qui vont du plus clair au plus foncé.

Timing	Strophe et phrase	Instruments principaux	Autres événements notables
0'00	1	A Flûte	
1'00		A Clarinette	La flûte suit le rythme du tambour
1'49		B Basson	La harpe s'ajoute aux pizzicati
2'39		B Petite clarinette	
3'30	2	A Hautbois d'amour	Les bassons suivent le tambour Entrée des contrebasses
4'19		A Trompette avec sourdine, flûte	Les cors suivent le tambour
5'09		B Saxophone ténor	
5'59		B Saxophone soprano	
6'48	3	A Cor, célesta – piccolos [sur des lignes parallèles]	Bassons et clarinette basse viennent renforcer les pizzicati
7'37		A Clarinette, cor anglais, hautbois – hautbois d'amour [sur une ligne parallèle]	Cors et trompette en sourdine suivent le tambour
8'26		B Trombone avec glissades	
9'16		B Bois [avec lignes parallèles]	
10'05	4	A Violons à l'unisson	Entrée des timbales
10'54		A Cordes [avec lignes parallèles]	
11'43		B Violons à l'unisson	
12'32		B Cordes [avec lignes parallèles]	
13'22	5	A Tout l'orchestre [avec lignes parallèles]	
14'11		B	
14'54		+	Changement d'itinéraire
15'16		Conclusion	Retour sur do

IV. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE

IV.1. QUAND EST APPARU LE PREMIER ORCHESTRE SYMPHONIQUE ?

L'orchestre symphonique apparaît au XVIII^e siècle. Pour répondre aux besoins de la symphonie, on réunit plusieurs familles d'instruments : les instruments à cordes frottées (violons, altos, violoncelles, contrebasses), les instruments à vents divisés en deux "sous-familles" : les bois qui comprennent les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons et contrebassons ; et la "sous-famille" des cuivres : cors, trompettes, trombones, tubas. Les percussions constituent la troisième grande famille d'instruments d'un orchestre symphonique. Au début, l'orchestre comprend entre 35 et 40 musiciens. Le pupitre des cordes compte environ 25 musiciens et celui des vents entre 4 et 10 musiciens selon les compositeurs.

Entre le XVIII^e siècle et la fin du XIX^e, la taille de l'orchestre est multipliée par deux et peut atteindre une centaine de musiciens chez des compositeurs comme Gustav Mahler.

IV. 2. LES FAMILLES D'INSTRUMENTS

LES CORDES FROTTÉES	LES INSTRUMENTS À VENT		LES PERCUSSIONS
	Les bois	Les cuivres	
Violons	Flûtes	Cors	Timbales
Altos	Hautbois	Trompettes	Tambours, caisse claire, grosse caisse,...
Violoncelles	Clarinettes	Trombones	Xylophone, vibraphone, Marimba,...
Contrebasses	Bassons	Tubas	Cymbales, triangle, cloches, castagnettes....

IV.3. L'ORGANISATION DE L'ORCHESTRE SUR SCÈNE

La disposition des instruments de l'orchestre privilégie des considérations acoustiques au profit de la clarté du discours musical. Un instrument comme le triangle, bien que de taille petite, est installé au fond car son timbre traverse la salle, on dit qu'il projette le son. En somme, plus un instrument a un timbre perçant et un potentiel dynamique puissant, plus il est au fond de l'orchestre. Ainsi, les instruments à cordes se situent devant, puis les bois, les cuivres et les percussions.

Sur la page suivante, on voit l'implantation d'un orchestre symphonique sur scène :

Il y a en tout 30 violonistes, 12 altistes, 10 violoncellistes, 8 contrebassistes, 3 flûtistes, 3 hautboïstes, 3 clarinettes, 3 bassonistes (soit 12 bois), 4 cornistes, 3 trompettistes, 3 trombonistes, 1 tubiste, (soit 11 cuivres), 6 percussionnistes, 2 harpistes + 1 piano et un célesta. Au total, 93 musiciens s'appêtent à jouer une symphonie qui sera dirigée par une seule personne, le chef d'orchestre.

IV.4. QUELQUES ÉLÉMENTS POUR LIRE UNE PARTITION D'ORCHESTRE

Sur une partition, au début de chaque ligne appelée portée, il y a une « clé » qui est spécifique pour chaque instrument et qui permet au musicien de lire plus aisément la musique, en fonction de l'instrument dont il joue.



clé de sol pour les instruments aigus (violons, flûte, hautbois, cor, ...)



clé d'ut pour les instruments medium (essentiellement les altos, mais certains instruments comme le basson, peut jouer aussi en clé d'ut ...)



clé de fa pour les instruments graves (violoncelles, contrebasses, timbales, trombones, tuba...)

Pour un orchestre symphonique d'une centaine de musiciens, la partition ne dispose pas de cent portées car certains instrumentistes jouent la même chose. On regroupe ainsi les instruments par pupitre. On aura donc les pupitres des violons, des altos, etc...

En tête de la partition d'orchestre, on trouve, des plus aigus au plus graves et du haut vers le bas, les bois (de la flûte au basson), puis les cuivres en commençant pas les cors.

Viennent ensuite les percussions, leur organisation sur la partition n'est pas aussi déterminée que pour les autres instruments. On distingue les percussions à hauteur déterminée, c'est-à-dire celles qui peuvent jouer des notes, (comme les timbales, le xylophone, le célesta ou le glockenspiel), écrites sur une ou deux portées, des percussions à hauteur indéterminées, écrites sur une simple ligne car seul le rythme est pris en compte, la hauteur des sons émise n'étant pas précise (triangle, castagnettes...).

En théorie, on a un musicien, le timbalier, qui ne joue que les timbales, tandis que plusieurs autres percussionnistes se répartissent le reste des instruments.

Le bas de la partition est consacré aux cordes sur cinq portées. Elles sont généralement réunies en premiers violons et seconds violons, altos, violoncelles et les contrebasses. Les cordes frottées sont plutôt des instruments monodiques, qui émettent un son à la fois, mais, en jouant sur plusieurs cordes en même temps (double, triple ou quadruple cordes), ils sont capables d'émettre plusieurs sons simultanément. Par ailleurs, comme il y a plusieurs instruments par pupitre, on peut également scinder les parties écrites en multicordes en deux groupes, ou davantage. La partition indiquera alors la mention "divisée" ou son abbréviation : "*div*".

L'expression « tous » ou « unis » annule le "*div*" précédent. Quand la division devient plus complexe, on ajoute des portées pour chaque groupe différent.

Les instrumentistes à cordes peuvent jouer en *pizzicato* ou ("*pizz*"), ce qui signifie que les cordes sont pincées avec le doigt, ou avec l'archet ("*arco*"). Les différents modes de jeu "*arco*" sont le *martellato*, le *staccato*, le *legato*, le détaché, le jeté, "*sul tasto*" (sur la touche) ou "*sul ponticello*" (sur le chevalet). L'instrumentiste peut par ailleurs ajouter une pièce, la sourdine, que l'on fixe sur le chevalet pour atténuer le son de l'instrument. On prend alors soin d'indiquer sur la partition : "*con sord.*" (avec la sourdine), puis "*senza sord.*" (sans la sourdine).

L'ensemble des instruments a la possibilité de jouer suivant des intensités, ou nuances, identiques ou différentes. Celles-ci sont notées sous chacune des portées selon les codes suivants :

Pianississimo (ppp) : très très faible

Pianissimo (pp) : très faible

Piano (p) : faible

Mezzo-piano (mp) : moyennement faible

Mezzo-forte (mf) : moyennement fort

Forte (f) : fort

Fortissimo (ff) : très fort

Fortississimo (fff) : très très fort

 : *Crescendo* : en augmentant progressivement le son

 : *Decrescendo* : en diminuant progressivement le son

IV.5. UN CHEF D'ORCHESTRE POUR DIRIGER

Le rôle du chef d'orchestre est essentiel. Il doit veiller à la cohésion sonore du groupe (env. 80 personnes, parfois plus..) et à ce que chaque musicien, respecte bien les signes écrits sur la partition (notes, nuances, vitesse...). Pour cela il existe des codes. Ce sont les gestes du chef appelés « la battue » qui donnent ces indications.

Chaque chef d'orchestre a sa propre lecture de l'œuvre qu'il dirige. Avec ses gestes et/ou sa baguette, il transmet cette sensibilité aux musiciens en leur demandant de faire des nuances ou des changements de tempi qui ne sont pas forcément indiqués sur la partition d'orchestre.

Lorsque l'orchestre était de petite taille, dans la première moitié du XVIII^e siècle, c'était le premier violon solo qui dirigeait avec son archet. A la fin du XVIII^e siècle, le rôle du chef d'orchestre s'est séparé de celui du premier violon solo ; la mèche blanche de l'archet qui était un repère pour l'ensemble des musiciens a été matérialisée en baguette blanche, plus visible. D'ailleurs, Edouard Deldevez, chef d'orchestre français du XIX^e siècle, appelle la baguette « l'archet du chef d'orchestre » ; il différencie l'archet du bâton du chef qui lui, est de plus grosse facture.

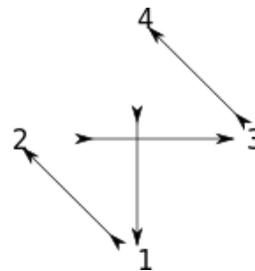
Chaque chef d'orchestre lit la partition qu'il dirige avec sa propre sensibilité...



La battue à 2 temps



La battue à 3 temps



La battue à 4 temps

V. CAHIER D'ACTIVITÉS

V.1. AUTOUR DE MAURICE RAVEL

➤ **Activité 1 : Compléter une biographie de Maurice Ravel**

Maurice Ravel est né le 7 mars _____¹ à Ciboure, non loin de la frontière entre la France et l'_____². Comme son premier grand ami, Ricardo _____³, il apprend le piano et intègre le Conservatoire de _____⁴. En 1897, il entre dans la classe de composition de Gabriel _____⁵. S'il échoue cinq fois à obtenir le prestigieux Prix de _____⁶, cela ne l'empêche pas de se lancer avec succès dans une carrière de compositeur.

En 1909, sa découverte des Ballets _____⁷ lui ouvre des horizons. Il se lie d'amitié avec Igor _____⁸, le compositeur du *Sacre du printemps*, et réalise plusieurs œuvres ou orchestrations fameuses. En 1928, après une tournée triomphale aux États-Unis, il compose le _____⁹ à la demande de la danseuse Ida Rubinstein. Cette œuvre est encore aujourd'hui une des partitions les plus jouées au monde.

Solutions :

1. 1875 - 2. Espagne - 3. Vines - 4. Paris - 5. Fauré - 6. Rome - 7. Russes - 8. Stravinski - 9. Boléro

➤ **Activité 2 : Aider l'orchestrateur à retrouver son chemin**

Reliez les instruments suivants à leurs familles.



La timbale



Le cor anglais



Le violon



Le trombone



La trompette



Les cymbales

INSTRUMENTS À VENT



La clarinette

INSTRUMENTS À CORDES



Le hautbois

INSTRUMENTS À PERCUSSION



Le tambour de basque



La contrebasse



Les castagnettes



Le saxophone



La caisse claire

➤ **Activité 3 : enrichir l'orchestre de Ravel**

Ravel appréciait les instruments rares et les sonorités étranges obtenues par des mélanges d'instruments. Pour enrichir l'orchestre de Ravel, crée un instrument original à partir de ceux que tu connais. Décris-le et dessine-le : aura-t-il des cordes à pincer, ? Un archet pour les frotter ? Des touches noires et blanches ? Une embouchure ou souffler, un pavillon de cuivre pour projeter le son ?

➤ **Activité 4 : admirer la féerie de Ravel en images**

Ravel a composé deux opéras pleins d'esprit, *L'Heure espagnole* et *L'Enfant et les sortilèges*, où la magie des costumes et des décors rehausse les couleurs fantastiques de l'orchestre, et réciproquement !

- Regarder une captation de *L'Heure espagnole* : <https://www.youtube.com/watch?v=F8ZFlx8jRjo>
- Regarder une captation de *L'Enfant et les sortilèges* dans la mise en scène fantastique du chorégraphe Jiri Kylian : <https://www.youtube.com/watch?v=WtdpZ0IWx8A>



L'Enfant et les sortilèges, dans la mise en scène de Jiri Kylian (capture d'écran YouTube)

➤ **Activité 5 : vrai ou faux ?**

1. Maurice Ravel est espagnol
2. Ravel a composé le célèbre opéra *Carmen*
3. La « Habanera » de la *Rhapsodie espagnole* était à l'origine une pièce pour piano
4. Le boléro est une chanson qui vient d'Italie
5. Ravel jouait du piano
6. Ravel a fait partie d'un groupe d'artistes appelé les Apaches
7. Ravel a été l'élève de Mozart
8. Ravel s'est engagé pendant la Deuxième Guerre mondiale
9. Un rythme obstiné et répété en boucle s'appelle un « ostinato »
10. Ravel a composé un concerto pour un pianiste qui n'avait qu'un bras

Solutions : 1. F – 2. F – 3. V – 4. F – 5. V – 6. V – 7. F – 8. F – 9. V – 10. V

- **Si tu as entre 8 et 10 bonnes réponses** : Bravo, tu connais Ravel sur le bout des doigts, la musique n'a plus de secret pour toi ! Quand composes-tu ton premier ballet ?
- **Si tu as entre 5 et 7 bonnes réponses** : Le jury du Conservatoire te félicite pour ton œuvre ; mais il y a quelques imprécisions qu'il faudra corriger si tu veux devenir un musicien célèbre...
- **Si tu as moins de 5 bonnes réponses** : Tu as visiblement un style artistique très personnel et beaucoup d'imagination... mais un peu plus de concentration serait bienvenu !

V.2. AUTOUR DE LA RAPSODIE ESPAGNOLE

➤ **Activité 6 : Marcher au rythme de la nuit espagnole**

Écoutez le « Prélude à la nuit », premier mouvement de la *Rapsodie espagnole*. Remarquez son allure de promenade dans un jardin d'Espagne, avec son motif de quatre notes qui chemine puis ralentit, s'arrête pour écouter les clarinettes ou les bassons, avant de repartir de plus belle.

Saurez-vous suivre les pas de Maurice Ravel dans la nuit espagnole ? Marchez en suivant l'allure du motif principal du prélude ; veillez à bien ralentir vos pas quand le motif devient deux fois plus lent et à vous arrêter dès qu'il disparaît.

➤ **Activité 7 : Jouer la habanera**

Écoutez tout d'abord la habanera extraite de l'opéra *Carmen*, de Georges Bizet (« L'amour est un oiseau rebelle » : <https://www.youtube.com/watch?v=lupcfFS5LAM>). Identifiez la formule rythmique la plus insistante (c'est celle qui survient sur les paroles : « Prends garde à toi ! »)

Jouez cette formule en percussions corporelles, par exemple :

PRENDS



Je tape sur
mes genoux

GARDE



Je tape des mains

A



Je tape sur
mes genoux

TOI !



Je tape du pied

Saurez-vous ensuite retrouver ce rythme dans la *Habanera* de Maurice Ravel et le jouer avec l'orchestre ? Commencez par le chercher dans la version pour piano à quatre mains, composée par Ravel en 1895 [<https://www.youtube.com/watch?v=JNR9gEDU3N0>]. Jouez-le en même temps que le piano. Puis cherchez-le dans la version pour orchestre, troisième mouvement de la *Rapsodie espagnole*.

NOTE : Le rythme est plus difficile à percevoir dans l'orchestre ; tandis que le piano a naturellement une netteté dans l'attaque de la touche qui fait ressortir le rythme, les archets des nombreux instruments à cordes sont plus flous...

➤ **Activité 8 : Colorer la feria**

Redonne des couleurs à cette jeune danseuse, prête pour aller danser à la feria !



➤ **Activité 9 : écouter d'autres œuvres espagnoles de l'époque de Ravel**

- **España**, rhapsodie d'Emmanuel Chabrier (1883), un compositeur dont Ravel appréciait particulièrement la musique : [https://www.youtube.com/watch?v=0_aCpAcK4I8]
- **Iberia**, extrait des *Images* pour orchestre de Claude Debussy (1912), un autre magicien de l'orchestre [<https://www.youtube.com/watch?v=8v0LGIuhOsU>]
- **L'Amour sorcier** de Manuel de Falla (1915), le plus français des compositeurs espagnols, proche de Ravel [<https://www.youtube.com/watch?v=Vn1lpfbKR3o>]

Saurez-vous reconnaître quelle œuvre a *vraiment* été composée par un compositeur espagnol ?

V.3. AUTOUR DU BOLÉRO

➤ **Activité 10 : reconstituer le Boléro**

En remplissant le tableau avec des chiffres de 1 à 5, classez les instruments suivants dans leur ordre d'apparition pendant le *Boléro* :

INSTRUMENT	ORDRE D'APPARITION
Trombone	
Clarinette	
Flûte	
Saxophone soprano	
Tambour	

Solution : 5 – 3 – 2 – 4 – 1

➤ **Activité 11 : Écouter de nouveaux boléros**

Le *Boléro* de Ravel a inspiré une quantité d'artistes qui ont repris la musique du compositeur français pour produire de nouvelles créations :

- humoristique, avec Pierre Dac et Francis Blanche : <https://www.youtube.com/watch?v=TLz1JUIcSkk>
- jazz-rock, avec Frank Zappa (à partir de 0'40) : <https://www.youtube.com/watch?v=Y2hiDYE5Qdw>
- universelle, avec Angélique Kidjo : <https://www.youtube.com/watch?v=8eWJtZlrSGI>

Elle explique elle-même ainsi les paroles qu'elle a écrites : « *Lonlon veut dire 'amour'. Je dis que tous les amoureux de ce monde se prennent par la main et aillent montrer l'exemple de l'amour à tous ceux qui déniaient et renient l'amour.* »

Quelle reprise préférez-vous et pourquoi ?

➤ **Activité 12 : Chanter le Boléro**

Amusez-vous avec l'*ostinato* rythmique du *Boléro* et sa mélodie entêtante. Dans la lignée de Pierre Dac et Francis Blanche, chantez votre *Boléro* :

1/ Commencez par placer un texte parlé sur le rythme du tambour :

*Oh ! L'ostinato
du Boléro
C'est beau
Avec des rythmes
Automatique et pas très élastiques*

2/ Chantez à présent la mélodie sur les paroles suivantes (cf. partition pages suivantes). Si vous ne souhaitez pas apprendre la chanson en entier, les cinq premières lignes peuvent suffire à faire une expérience concluante.

*Le Boléro, c'est un morceau rigolo
Qui commence par un do
Si on n'le chante pas trop faux
Sinon il vaut mieux reprendre à zéro
Le beau Boléro (oh)*

*Vous ne risquez pas de l'oublier
Il est vraiment insistant
Tant et tant
Qu'on connaît tous son chant
Pas méchant
Et son tambour battant
Les trois temps
Écoutez les sons se répéter
Sans cesser
Et revenir au do
du Boléro !*

3/ À présent, constituez deux groupes : un groupe qui répète en boucle les paroles du tambour et un deuxième qui chante la chanson.

Note : Pour cette dernière phase, il est conseillé de le faire en même temps que l'enregistrement de l'orchestre.

VI. INVITATION AU VOYAGE RAVÉLIEN

Quelques conseils de lectures (très) diverses sur la vie et l'œuvre de Maurice Ravel :

➤ Sylvain LEDDA, *Ravel*, Paris, Gallimard, 2016.

Une biographie récente, finement écrite et bien documentée, qui se lit facilement.

➤ Marcel MARNAT, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986.

Une vraie bible consacrée au compositeur, avec une part importante consacrée aux œuvres.

➤ *Maurice Ravel, L'intégrale*, sous la direction de Manuel CORNEJO, Paris, Le Passeur, 2018.

Pour les passionnés qui veulent découvrir Ravel « de l'intérieur », Manuel Cornejo a réalisé un travail incroyable, reconstituant l'intégrale de la correspondance, des écrits et des entretiens de Ravel.

➤ Jean ECHENOZ, *Ravel*, Paris, Editions de Minuit, 2006.

Une biographie romancée, consacrée aux dernières années de la vie de Maurice Ravel (le livre commence en 1928, avec la tournée de Ravel aux Etats-Unis qui précèdera le *Boléro*).

Il existe une version « livre lu », en CD.

➤ Karol BEFFA, Guillaume METAYER et Aleksı CAVAILLEZ, *Ravel, un imaginaire musical*, Paris, Seuil Delcourt, 2019.

Une bande dessinée ! Elle vient de paraître et nous n'avons pas eu le temps de la consulter mais on peut faire confiance au compositeur et musicologue Karol Beffa pour son sérieux et sa sensibilité envers la poésie ravélienne.