

ORCHESTRE  
DE DOUAI/RÉGION  
HAUTS-DE-FRANCE



MUSAIQUE  
saison 2019-2020

ORCHESTRE  
DE DOUAI/RÉGION  
HAUTS-DE-FRANCE



## MUSIQUE FRANÇAISE SYMPHONIQUE

Vendredi 17 Janvier 2020  
Concert de 10h30

Auditorium Henri Dutilleux de Douai

Concerts réservés aux Collégiens



## ELEMENTS PEDAGOGIQUES

Programme :

**L'Arlésienne, deuxième suite d'orchestre**  
Georges Bizet

**Tzigane, Rhapsodie de concert pour violon et orchestre**  
Maurice Ravel

**Le Boléro**  
Maurice Ravel

Violon > **Gautier Dooghe**  
Orchestre de Douai – Région Hauts-de-France  
Direction > **Jean-Marie Quenon**

## Le programme

### Georges Bizet

#### *L'Arlésienne, deuxième suite d'orchestre*

*L'Arlésienne* est une musique de scène composée par Georges Bizet pour le drame en trois actes éponyme d'Alphonse Daudet, et créée à Paris au Théâtre du Vaudeville, le 1<sup>er</sup> octobre 1872. Joués entre ou en même temps que les dialogues (*mélodrames*), les différents numéros sont liés à la trame littéraire ou théâtrale. Ils soulignent la dramaturgie, approfondissent la psychologie des personnages, décrivent des événements non représentés sur scène ou assurent la transition entre les scènes ou les actes (*intermezzo*).

Cette partition a aussi été adaptée en deux suites de concert pour orchestre symphonique, de quatre mouvements chacune. Certains thèmes comme les chants de Noël *La Marcho di Rei* (cf. *La Marche des rois* reprenant la *Marche de Turenne* attribuée à Jean-Baptiste Lully) ou *La danso di chivau frus* (*La danse des chevaux fringants/fous/en rut*) sont directement inspirés de musiques traditionnelles provençales. Leurs adaptations et surtout leurs orchestrations resteront, avec *Le Songe d'une nuit d'été* de Felix Mendelssohn et le *Peer Gynt* d'Edvard Grieg, comme le meilleur exemple du genre théâtre-musical.

#### LA MUSIQUE DE SCENE

Comme pour deux de ses opéras précédents, *Les Pêcheurs de perles* et *La Jolie Fille de Perth*, la musique de scène est une commande de Léon Carvalho alors directeur du théâtre du Vaudeville.

La partition est découpée en vingt-sept numéros dont l'ouverture, seize courts « mélodrames » de quelques mesures, six chœurs, des entractes et des intermezzos. L'orchestre est réduit à vingt-six musiciens, les figurants chantant les chœurs, le compositeur dirigeant les huit seules représentations. Si la musique est plutôt bien accueillie, la pièce de Daudet est un cuisant échec, le troisième consécutif après *Lise Tavernier* et *Tartarin de Tarascon*.

Les suites pour orchestre symphonique

Dans le mois qui suit le fiasco théâtral, Bizet réutilise quatre numéros de sa musique, les restructurant et les adaptant en une suite de quatre mouvements pour orchestre symphonique.

Le 10 novembre 1872, la première prestation au Cirque d'Hiver sous la direction de Jules Padeloup est un triomphe populaire jamais démenti depuis. En 1879, quatre ans après la mort du compositeur, un de ses amis, Ernest Guiraud, adapte à son tour une nouvelle suite sur des numéros de la musique de scène, ajoutant également un menuet emprunté au troisième acte de *La Jolie Fille de Perth*, opéra de 1866 d'après Walter Scott.

Les deux suites sont construites comme de petites symphonies de la période classique, en quatre mouvements. Pour s'adapter au format de concert, elles ne suivent pas la chronologie de la pièce de Daudet. La première est constituée de l'*Ouverture* n° 1, du *Menuetto* n° 17, du *Mélodrame* n° 19 et du *Carillon* n° 18 ; la deuxième comprend la *Pastorale* n° 7, l'*Intermezzo* n° 15, le *Menuetto* extrait d'un opéra et la *Farandole* reprise des n° 23/24. Le traditionnel orchestre symphonique s'enrichit de la toute dernière création instrumentale : le saxophone alto. Bizet, connaissant bien les problèmes de certains orchestres pour avoir un effectif complet, a noté sur certaines partitions des passages « à défaut » (écrits en notes plus petites) en cas d'absence de tel ou tel instrument. Par exemple, les solos de saxophone sont notés sur les partitions de première ou de deuxième clarinettes.

#### Instrumentation de l'*Arlésienne* :

**Cordes :** premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses, harpe

**Bois :** 2 flûtes, l'une jouant le piccolo, 2 hautbois, l'un jouant le cor anglais, 2 clarinettes en la et en sib, 1 saxophone alto en mib, 2 bassons

**Cuivres :** 4 cors en fa, 2 trompettes en la et en sib, 3 trombones

**Percussions :** 2 timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, tambourin

#### SUITE D'ORCHESTRE N° 2

##### I. Pastorale

*Andante sostenuto assai - Andantino - Tempo primo*

##### II. Intermezzo

*Andante moderato ma con moto - Allegro moderato - Tempo primo*

### III. Menuetto

*Andantino quasi Allegretto*

### IV. Farandole

*Allegro deciso (Tempo di marcia) – Allegro vivo e deciso*

La *Farandole* finale reprend les numéros 23 et 24 de la musique de scène, réadaptés et augmentés par Guiraud. À l'origine, c'est un orchestre de scène qui, depuis les coulisses, joue la *Danse du cheval fou*, puis accompagne un **chœur** à quatre parties dans la chanson du pays des santons :

« De bon matin j'ai rencontré le train,  
De trois grands Rois qui allaient en voyage  
De bon matin j'ai rencontré le train,  
De trois grands Rois dessus le grand chemin... »

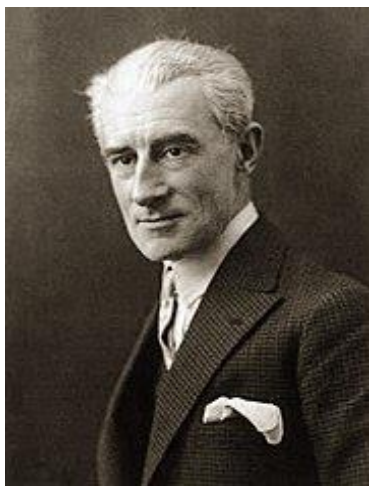
Le « tour de force » de Bizet est, dans la dernière reprise du chant du n° 23, d'avoir fait se superposer les deux musiques provençales avec naturel, comme si cela avait été prévu de longue date.

Guiraud, pour clore cette deuxième suite, reprend l'idée en la développant, jouant avec les difficultés

de la superposition finale : les deux thèmes d'origine ne sont pas dans le même mode, ni dans le même tempo. Contrairement à Bizet, il présente en premier *La marche des Rois* en ré mineur dans un *Tempo di Marcia*, puis en canon décalé de deux temps. La *Danse du cheval fou* suit présentée plusieurs fois, d'abord à la flûte et à la clarinette, reprises de tout l'orchestre, sur un rythme ostinato de tambourin. La *Marche* revient plus vite, gardant le tempo de la *Danse*, et cette fois en si mineur (gamme relative) ; la *danse* alterne en changeant de mode, si mineur et fa# mineur. Mouvements enivrants chromatiques descendants des basses, virevoltes des petits bois et des violons nous ramènent un ré majeur triomphant, les deux thèmes se superposant dans une euphorie orchestrale. Les cuivres scandent la *marche* preste et vélocé, les bois et les cordes tourbillonnent dans une *danse* vertigineuse et effrénée. La farandole pour la fête de la Saint-Éloi s'achève sur un « *fortissississimo* » époustouflant et étourdissant.

## Maurice Ravel (1875-1937)

*Tzigane, Rhapsodie de concert pour violon et orchestre*



*Maurice Ravel*

*Tzigane* est une rhapsodie de concert pour violon et orchestre composée par Maurice Ravel en 1924. L'œuvre porte la référence M.76, dans le catalogue des œuvres du compositeur établi par le musicologue Marcel Marnat.

### Liminaire

« *Morceau de virtuosité dans le goût d'une rhapsodie hongroise* » (Ravel, [1938]).

Extrêmement ardue, l'œuvre fait partie des pièces du répertoire violonistique qui demandent le plus de virtuosité.

### L'œuvre

C'est après avoir entendu à Londres en 1922 la violoniste hongroise Jelly d'Arányi, (petite nièce de Joseph Joachim) et Béla Bartók créer la sonate pour violon et piano n° 1 du compositeur hongrois que Ravel décida de composer *Tzigane* pour la violoniste. La création eut lieu au *Aeolian Hall* à Londres le 26 avril 1924 par la dédicataire et par Henri Gil-Marchex au piano. La création de la version orchestrale eut lieu le 30 novembre 1924 à Paris, avec les Concerts Colonne sous la direction de Gabriel Pierné.

La première partie, pour violon seul, est conçue dans le style d'une improvisation sur des thèmes tziganes chers au compositeur.

L'œuvre comporte un seul mouvement et son exécution dure environ dix minutes.

#### Réductions

Le compositeur en écrivit deux réductions, l'une pour violon et piano qui est aujourd'hui la plus jouée, l'autre pour violon et luthéal.

*À l'intention de notre amie, qui joue si aisément, vous m'avez convaincu de composer un petit morceau dont la difficulté diabolique fera revivre la Hongrie de mes rêves et, puisque ce sera du violon, pourquoi n'appellerions nous pas cela Tzigane ?*

Maurice Ravel  
s'adressant à Bartók  
au sujet de la violoniste  
Jelly d'Aranyi

L'introduction nous plonge d'emblée dans une atmosphère solennelle.

Dès le premier frottement de crins, la corde grave s'enflamme, déversant d'incomparables sonorités ténébreuses et envoûtantes. Les yeux mi-clos, transperçant de son archet le silence par tons singuliers, l'artiste sème le trouble dans nos cœurs indolents. En cavalier solitaire, sans ambages, le soliste avance avec bravoure et nous déclame un monologue de haute voltige...

Au paroxysme de cette tension, la main gauche assène un fulgurant glissando qui libère l'atmosphère... Le thème reprend alors, cette fois-ci en octaves, l'intensité a monté d'un cran ! De ce violon exacerbé sort des *glissandos*, des *pizzicati*, des dissonances, des sifflements, des éclairs, des chants mystérieux, des danses païennes aux rythmes à vous couper le souffle... L'ivresse tzigane s'installe dans toute sa splendeur, exhibant son insolente joie de vivre à la face du monde, dans une célébration intense de l'instant présent.

Animé d'une folie soudaine, le clavier se rêve en harpe, montant et descendant des arpèges au gré des trilles espiègles du violon. Sur une psalmodie pianistique, surgit le thème hypnotique... Ravel nous emmène en voyage, à travers la Hongrie, la Transylvanie, la Roumanie, l'Orient, l'Espagne, dans le folklore d'un peuple « aux semelles de vent »

avec son goût des grands espaces, de l'évasion, ça y est ! Nous voilà de retour à la vie nomade !

Le violon prend alors un langage de sorcier, extrayant d'occultes mélodies du fin fond de son âme, réveillant le monde des croyances anciennes profondément enfouies. Au fur et à mesure, un cortège d'ondines, de sylphes et de salamandres d'une étrange beauté surgissent de leurs abîmes, tandis que rôdent en silence, fiers sous l'immobile astre de la nuit, les légendaires spectres de Liszt et de Paganini.

Les carcans étriqués de la convenance éclatent en morceaux, libérant une spirale d'énergie sensuelle, magique, en constante ébullition. À nouveau le thème, cette fois les *pizzicati* sonnent comme un cymbalum de Valaquie, puis, très haut perché en harmoniques, l'on distingue le chant magnifique de « trois beaux oiseaux du Paradis »...

Ça s'emballa, ça galope, une ardente cavalcade, on entend les sabots de noirs pur-sangs à travers les steppes ; le piano martèle alors des accords, et amorce quelques pas de danse, une danse pieds nus sous les étoiles, pour reprendre contact avec ses racines, ses ancêtres. Une danse des fils de la terre, aux gestes sauvages, instinctifs.

On croit reprendre un instant ses esprits, mais cette brève accalmie n'est qu'un leurre, ce rythme chaloupé hisse les voiles du « bateau ivre », bancal, insaisissable, il nous nargue et ricane par sa ritournelle claudicante, le vertige n'est pas loin... Un déluge de doubles-croches s'abat dans nos écouteilles, on voit trente-six chandelles qui se consomment par les deux bouts ! Un vrai brasier !

L'harmonie sort de ses rails et se lance à la poursuite du soliste dans un *accelerando* diabolique. Des sommets de virtuosité sont atteints dans cette grisante « friska »<sup>1</sup>, qui monte droit à la tête comme un *shot* de vodka. Une frénésie dionysiaque phénoménale happe tout sur son passage ! Au summum de ces zigzags sonores, le thème des débuts se consume comme une trainée de poudre, et une dernière envolée vient défier les lois de la pesanteur, pour s'achever en apothéose sur trois accords !

Stefan Lefevre

1. Friska : partie rapide d'une *Csárdás*, danse folklorique hongroise, reprise par les gitans.

## Maurice Ravel (1875-1937)

### Boléro

Le *Boléro* de Maurice Ravel est une musique de ballet pour orchestre en *ut* majeur composée en 1928 et créée le 22 novembre de la même année à l'Opéra Garnier par sa dédicataire, la danseuse russe Ida Rubinstein. Mouvement de danse au rythme et au tempo invariables, à la mélodie uniforme et répétitive, le *Boléro* de Ravel tire ses seuls éléments de variation des effets d'orchestration, d'un lent *crescendo* et, *in extremis*, d'une courte modulation en *mi* majeur.

Cette œuvre singulière, que Ravel disait considérer comme une simple étude d'orchestration, a connu en quelques mois un succès planétaire qui en a fait son œuvre la plus célèbre et, de nos jours encore, une des pages les plus jouées dans le monde. Mais l'immense popularité du *Boléro* tend à masquer l'ampleur de son originalité et les véritables desseins de son auteur.

#### Histoire

Le *Boléro* est une des dernières œuvres écrites par Maurice Ravel avant l'atteinte cérébrale qui le condamna au silence à partir de 1933.

Le *Boléro* est une œuvre de commande. À la fin de 1927, Ravel, dont la réputation était depuis longtemps internationale, venait d'achever sa *Sonate pour violon et piano* et s'apprêtait à effectuer une tournée de concerts de quatre mois aux États-Unis et au Canada quand son amie et mécène Ida Rubinstein, ancienne égérie des Ballets russes de Diaghilev, lui demanda un « ballet de caractère espagnol » qu'elle comptait représenter avec sa troupe à la fin de 1928. Ravel fut enthousiasmé par cette idée et envisagea d'abord, en accord avec sa dédicataire, d'orchestrer six pièces extraites de la suite pour piano *Iberia* du compositeur espagnol Isaac Albéniz. Mais à la fin de juin 1928, alors qu'il avait commencé le travail, il fut averti par son ami Joaquín Nin que les droits d'*Iberia* étaient la propriété exclusive d'Enrique Arbós, directeur de l'orchestre symphonique de Madrid et qu'ils étaient déjà en cours d'exploitation pour un ballet destiné à La Argentina. D'abord sceptique, Ravel pris au dépourvu pensa à contrecœur abandonner ce projet. Apprenant l'embarras de son confrère, Arbós aurait proposé de lui céder gracieusement ses droits sur *Iberia*, mais Ravel avait déjà changé d'idée. Il était

revenu à un projet expérimental qui avait germé en lui quelques années plus tôt : *Pas de forme proprement dite, pas de développement, pas ou presque pas de modulation ; un thème genre Padilla, du rythme et de l'orchestre*, écrivit-il à Nin durant l'été 1928. Pour ce qui est du rythme, le fandango initial laissa la place à un boléro, autre danse traditionnelle andalouse. La naissance présumée de la mélodie est rapportée dans le témoignage d'un confrère et ami de Ravel, Gustave Samazeuilh. Il raconta comment le compositeur lui aurait joué un thème avec un seul doigt au piano en lui expliquant : *Mme Rubinstein me demande un ballet. Ne trouvez-vous pas que ce thème a de l'insistance ? Je m'en vais essayer de le redire un bon nombre de fois sans aucun développement en graduant de mon mieux mon orchestre.*

Ravel composa son *Boléro* entre juillet et octobre 1928, et le dédia à sa commanditaire Ida Rubinstein.

#### Premières auditions

##### Au théâtre



Ida Rubinstein, danseuse et riche mécène russe, était une proche amie de Ravel. Inspiratrice du *Boléro*, elle créa l'œuvre le 22 novembre 1928 et en reçut la prestigieuse dédicace. Portrait anonyme de 1922.

Le ballet, baptisé simplement *Boléro*, fut créé le 22 novembre 1928 au théâtre national de l'Opéra sous la direction de Walther Straram. Le spectacle comportait trois divertissements chorégraphiques en première représentation : dans l'ordre *Les Noces de Psyché* et de *l'Amour*, sur une orchestration par Arthur Honegger du *Prélude et fugue en do majeur*, BWV 545, de Bach, *La Bien-aimée*, adaptée de thèmes de Schubert et Liszt par Darius Milhaud, enfin *Boléro* sur la musique originale de Maurice Ravel. La

chorégraphie de *Boléro* était l'œuvre de Bronislava Nijinska. Sur fond de bar espagnol, Ida Rubinstein, accompagnée de 20 danseurs exécuta une chorégraphie très sensuelle, dont l'uniformité et l'intensité suivaient celles de la musique « avec la monotonie de l'obsession ».

L'Opéra Garnier fit salle comble pour la première, qui attira notamment Diaghilev, Stravinsky, Misa Sert, la princesse de Polignac et Maïakovski. La création du ballet valut tant à l'œuvre qu'à son auteur un accueil très enthousiaste de la critique parisienne. Ravel, alors en tournée au Portugal et en Espagne, n'assista pas à la création et ne revint que pour la troisième représentation, le 29 novembre. *Boléro* fut redonné par les ballets de Rubinstein, chaque fois avec un grand succès public, en décembre à Bruxelles puis, en 1929, à Monte-Carlo en janvier, à Vienne en février, à Milan en mars, à nouveau à Paris en mai, sous la direction de Ravel lui-même et en présence de Prokofiev, puis à Londres en 1931. Ravel lui-même fut invité à diriger l'orchestre.

#### Au concert



Ravel dirigea lui-même à plusieurs reprises son *Boléro* dont il exigeait un tempo rigoureusement fixe. Cliché pris en 1923 au Queen's Hall, Londres.

La version de concert du *Boléro* fut créée par le New York Philharmonic au Carnegie Hall à New York le 14 novembre 1929, sous la direction d'Arturo Toscanini, et reprise le 6 décembre de la même année par Serge Koussevitzky à la tête du Boston Symphony orchestra. La création new-yorkaise fut triomphale et la critique du *New York Times*, signée par Olin Downes, fut dithyrambique pour Ravel dont fut notée « l'orchestration extraordinaire ». Le succès du *Boléro* aux États-Unis fut inhabituellement rapide pour une œuvre de musique symphonique, au point qu'on envisagea de le mettre en paroles pour

en faire un chant populaire. En France, la première audition du *Boléro* au concert eut lieu salle Gaveau le 11 janvier 1930 par les Concerts-Lamoureux, Albert Wolff laissant Ravel lui-même diriger l'orchestre et créer le même jour l'orchestration de son propre *Mennet antique*.

Libérée des contraintes scéniques, l'œuvre passa au répertoire des plus grands chefs d'orchestre de l'époque : Wilhelm Furtwängler, Serge Koussevitzky, Clemens Krauss, Willem Mengelberg, Pierre Monteux et Arturo Toscanini, notamment, l'inscrivirent tous à leur programme et le jouèrent dans le monde entier, suscitant un engouement public considérable. Ravel en fut le premier étonné, lui qui avait espéré que son œuvre serait, au moins, « un morceau dont ne s'empareraient pas les concerts du dimanche ».

#### Musique

D'après Ravel, « 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 ».

#### Structure générale

D'un seul mouvement, long de 340 mesures, le *Boléro* est divisé par Ravel en dix-huit sections numérotées de [1] à [18] (pour les besoins de la description, une section [0] implicite est rajoutée ci-après) qui correspondent à autant de séquences analogues. Le matériau, fort réduit, consiste en une unique cellule rythmique de deux mesures, constamment répétée, sur laquelle viennent se greffer, de façon séquentielle, deux mélodies de seize mesures chacune, elles-mêmes répétées selon un schéma précis.

Après une introduction de deux mesures rythmiques, chaque section de [0] à [17] comporte, dans cet ordre, une **ritournelle** de deux mesures où le rythme ressort au premier plan, et seize mesures de mélodie, séquentiellement un **thème A** et un **contre-thème B** présentés neuf fois chacun. La section [18] résout la neuvième et dernière entrée du contre-thème B. Introduite sans la ritournelle, elle est la seule à offrir une variation du phrasé thématique, à la fois tonale (*mi* majeur) et mélodique, sur huit mesures, après quoi le *Boléro* s'achève dans le ton principal d'*ut* majeur par deux fois deux mesures de ritournelle et deux mesures conclusives.

## Le tempo

Réclamé *Tempo di Bolero moderato assai* (tempo de boléro très modéré), le tempo du *Boléro* est nettement inférieur à celui de la danse andalouse traditionnelle..

## Le rythme

Le rythme adopté par Ravel est un boléro caractéristique à trois temps. La cellule rythmique du *Boléro* comporte deux mesures, la seconde étant une répétition de la première avec une variation minimale dans le troisième temps.

## La mélodie

La mélodie du *Boléro* est entièrement diatonique. Elle comprend deux thèmes de seize mesures, subdivisés en un antécédent et un conséquent de huit mesures chacun. Son caractère incantatoire participe à la célébrité du *Boléro*, mais la structure relativement complexe des thèmes mélodiques a fait remarquer au musicologue Émile Vuillermoz que : *l'homme de la rue se donne la satisfaction de siffler les premières mesures du Boléro, mais bien peu de musiciens professionnels sont capables de reproduire de mémoire, sans une faute de solfège, la phrase entière qui obéit à de sournoises et savantes coquetteries.*

## Modulation

À sa neuvième et dernière exposition, le contre-thème s'interrompt à sa treizième mesure, où la note *sol* est tenue pendant quatre temps et demi avant d'aiguiller, *via* une redite du premier motif du conséquent sur deux mesures, vers une modulation inattendue en *mi* majeur. Le thème en *mi*, long de huit mesures, descend d'abord en arabesque de la dominante (*si*) à la tonique (*mi*) sur quatre mesures. Il ne s'exprime ensuite que sur le troisième temps, syncopant à quatre reprises la tonique, avant de s'achever sur un accord de *do* majeur qui annonce le retour à la tonalité principale et la conclusion de l'œuvre.

## La ritournelle

La ritournelle est la clé de voûte du *Boléro*. Elle sert d'introduction et de conclusion à l'œuvre, précède chaque entrée des thèmes et, répétée huit fois en arrière-fond des mélodies, leur sert d'accompagnement rythmique et harmonique.

## L'instrumentation

**Cordes :** premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses, 1 harpe

**Bois :** 1 piccolo, 2 flûtes, *l'une jouant aussi du piccolo*, 2 hautbois, *l'un jouant du hautbois d'amour*, 1 cor anglais, 2 clarinettes sib, *l'une jouant de la petite clarinette mib*, 1 clarinette basse sib, 2 bassons, 1 contrebasson, 1 saxophone soprano en sib et 1 saxophone ténor en sib

**Cuivres :** 4 cors, 1 petite trompette en ré (\*), 3 trompettes en ut, 3 trombones, 1 tuba

**Percussions :** 2 tambours (\*\*), 3 timbales en sol, ut et mi, grosse caisse, cymbales à mains, tam-tam, célesta  
(\* ) *Joué de nos jours sur une trompette piccolo en la.*  
(\*\*) *Souvent remplacés par des caisses claires.*

## L'orchestration

Si le *Boléro* a été composé primitivement pour le ballet, sa suite de solos instrumentaux met en valeur les talents individuels mais aussi l'homogénéité collective de chaque pupitre, tous les membres de l'orchestre participant également à un accompagnement imperturbable. C'est la définition même d'un genre naissant à l'époque : le concerto pour orchestre. La rythmique et le caractère mélodique hispanisant, et même plus précisément andalou, se rapprochent également de l'esprit des compositions rhapsodiques très à la mode fin XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècle, avec, notamment la *Symphonie espagnole* de Lalo (1874), le *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakov (1887), *Iberia* d'Albéniz (1905 - 1908), *Le Tricorne* de Manuel de Falla (1919), les *Goyescas pour piano* de Granados (1911) ou la *Rapsodie espagnole* de Ravel lui-même (1908).

De l'aveu de Ravel lui-même, le caractère expérimental du *Boléro* en fait une authentique étude d'orchestration.

## Guide d'écoute

Ce guide d'écoute du *Boléro* de Ravel est destiné à la compréhension de la structure de l'œuvre et à la reconnaissance des timbres instrumentaux.

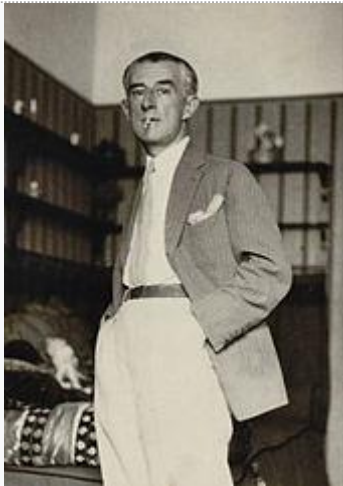
- Les couleurs de la colonne de gauche symbolisent le *crescendo* et la densification de l'orchestration.
- Les sections chiffrées de [1] à [18] sont les indications données par Ravel dans la partition (la section [0] est implicite).
- **A** désigne le thème général, **B** son contre-thème, **r** la ritournelle.
- Le temps, donné à titre indicatif, est celui de la version de référence enregistrée sous la direction de Maurice Ravel lui-même, avec l'orchestre Lamoureux, en 1930.

Thème		Instrumentation	Temps
<b>pp</b>		r Altos & violoncelles <i>pizzicato</i> , 1° caisse claire	
<b>pp</b>	[0]	r (répétition)	
<b>pp</b>		A 1° flûte	12 s
<b>pp</b>	[1]	r 2° flûte	
<b>p</b>		A 1° clarinette	1 min 02 s
<b>p</b>	[2]	r Harpe (sons <u>harmoniques</u> ), 1° flûte	
<b>mp</b>		B 1° basson	1 min 53 s
<b>mp</b>	[3]	r Harpe (sons naturels), 2° flûte	
<b>p</b>		B Petite clarinette mi bémol	2 min 44 s
<b>p</b>	[4]	r 2° violons <i>pizzicato</i> & contrebasse, alternance des bassons <b>mp</b>	
<b>mp</b>		A Hautbois d'amour	3 min 36 s
<b>p</b>	[5]	r 1° violons <i>pizzicato</i> , 1° cor	
<b>mp</b>		A 1° trompette avec sourdine, 1° flûte à l'octave (jeu d'octave) <b>pp</b>	4 min 28 s
<b>mp</b>	[6]	r Flûtes, 2° trompette, 2° violons <i>pizzicato</i>	
<b>mp</b>		B Saxophone ténor <i>expressivo, vibrato</i>	5 min 20 s
<b>mp</b>	[7]	r 1° trompette, hautbois, cor anglais, 1° violons <i>pizzicato</i>	
<b>mp</b>		B Saxophone soprano, fin au saxophone soprano <i>expressivo, vibrato</i>	6 min 13 s
<b>mf</b>	[8]	r 1° flûte, clarinette basse, bassons, 2° cor, harpe	
<b>mf</b>		A 1° piccolo (mi majeur), 2° piccolo (sol majeur), 1° cor et célesta (do majeur)	7 min 06 s
<b>mf</b>	[9]	r 3 trompettes, 4° cor et arpegges des cordes	
<b>mf</b>		A 2 hautbois, cor anglais et 2 clarinettes (do majeur), hautbois d'amour (sol majeur)	7 min 57 s
<b>mf</b>	[10]	r 1° flûte, contrebasson, clarinettes, 2° cor	
<b>mf</b>		B 1° trombone (dans le suraigu) <i>sostenuto</i>	8 min 49 s
<b>f</b>	[11]	r 1° trompette, 4° cor, tutti de cordes	
<b>f</b>		B Bois (jeux de tierces et quintes)	9 min 41 s
<b>f</b>	[12]	r Bassons, contrebasson, cors et timbales	
<b>f</b>		A Piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes, 1° violons (jeux d'octaves)	10 min 32 s
<b>f</b>	[13]	r	
<b>f</b>		A Bois, 1° & 2° violons (jeux de tierces et quintes)	11 min 22 s
<b>f</b>	[14]	r	
<b>f</b>		B Bois, 1° & 2° violons, 1° trompette (jeux d'octaves)	12 min 13 s
<b>f</b>	[15]	r	
<b>f</b>		B Bois, 1° & 2° violons, 1° trombone (jeux de tierces et quintes)	13 min 05 s
<b>ff</b>	[16]	r Bois aigus, cors, cordes, + 2° caisse claire	
<b>ff</b>		A Piccolo, flûtes, saxophones, petite trompette, 3 trompettes, 1° violons	13 min 56 s



<i>ff</i>	[17]	r		
<i>ff</i>		B	Piccolo, flûtes, saxophones, les 4 trompettes, 1° trombone, 1° violons	14 min 47 s
<i>ff</i>	[18]		Modulation en mi majeur sur 8 mesures puis retour dans le ton principal	
<i>ff</i>		r	Grosse caisse, cymbales, tam-tam, <i>glissandos</i> de trombones	
<i>ff</i>		r	(répétition)	
<i>ff</i>			Grand accord dissonant et écroulement final	16 min 06 s

## Ravel et son œuvre



Ravel, ici chez lui à Montfort-l'Amaury vers 1928.

Le *Boléro* est, parmi ses propres œuvres, une de celles que Ravel a le plus commentées et la seule pour laquelle il reconnut avoir relevé le défi qu'il s'était fixé. S'il trouva à redire sur l'emploi du hautbois d'amour, il affirma sans ambiguïté dans un entretien accordé à *Candide* le 5 mai 1932 : *une seule fois je suis parvenu à réaliser complètement mes intentions : dans le Boléro.*

S'étant lui-même imposé les contraintes de la rigidité rythmique et de la répétition mélodique, Ravel était conscient de l'originalité de sa partition mais, devant son succès inattendu au concert, il chercha systématiquement à en minimiser la portée. À Arthur Honegger il confia ironiquement : *Je n'ai fait qu'un chef-d'œuvre, c'est le Boléro ; malheureusement il est vide de musique.*

Ce détachement apparent n'empêcha pas Ravel de se montrer particulièrement vigilant à la façon dont son *Boléro* était exécuté. Il fut intraitable sur le respect rigoureux du tempo *moderato assai*, deux fois plus lent que celui du boléro traditionnel, singularité qu'il justifia par cette explication paradoxale donnée à Wilhelm Furtwängler en novembre 1930 : *Joué vite, le morceau paraît long, alors qu'exécuté plus lentement, il semble court.*

Comme on l'interrogeait sur l'argument du ballet, Ravel répondit de façon inattendue qu'il situait

le *Boléro* dans une usine et qu'il aurait aimé le donner un jour « avec un vaste ensemble industriel en arrière-plan ». Interrogé en 1932 sur les sources d'inspiration de son *Concerto en sol*, il revint au *Boléro* en expliquant : *Une bonne part de mon inspiration vient des machines. J'aime me rendre dans des usines et voir de grandes installations au travail : cela a quelque chose de prenant et de grandiose. C'est une usine qui a inspiré le Boléro. Je voudrais qu'on le danse toujours devant un décor usinier.*

## Postérité

### Chorégraphies

- 1928 : *Boléro* de Bronislava Nijinska, avec Ida Rubinstein (Opéra de Paris, 22 novembre)
- 1930 : *Iberian Monotone* de Ruth Page (Highland, Illinois)
- 1935 : *Boléro* de Michel Fokine (Compagnie Ida Rubinstein, Paris)
- 1940 : *Boléro* d'Anton Dolin (Robin Hood Dell, Philadelphie, 25 juin)
- 1941 : *Boléro* de Serge Lifar (Opéra de Paris, 27 décembre)
- 1944 : *Boléro* d'Aurél Milloss (Opéra de Rome, 20 mai)
- 1961 : *Boléro* de Maurice Béjart, avec comme danseuse étoile Duška Sifnios (Théâtre de la Monnaie, 10 janvier) ; reprise en 1977 par Maïa Plissetskaïa ; reprise en 1979 en rôle masculin, avec Jorge Donn ; cette version sera filmée par Claude Lelouch pour clore son film *Les Uns et les Autres*
- 1996 : *Trois Boléros* d'Odile Duboc (La Filature de Mulhouse, 8 mars)
- 1998 : *Double Points: One and Two* d'Emio Greco
- 1998 : *Boléro* de Meryl Tankard (Opéra national de Lyon, décembre)
- 2001 : *Boléro* de Thierry Malandain (Centre chorégraphique national de Biarritz, 19 mai)
- 2002 : *Boléro* de Marc Ribaud (Opéra de Nice, juin)

- 2004 : *Bolero* de Stanton Welch (Houston Ballet, 3 décembre)
- 2010 : *Shanghai Bolero* de Didier Théron (Exposition universelle de Shanghai, ballet, 31 mai) ; puis en triptyque (festival Montpellier-Danse, 28 juin 2011)
- 2012 : Ballet Nacional de España

#### Le *Boléro* dans la culture populaire

##### Cinéma

- 1936 : *One in a Million* de Sidney Lanfield
- 1941 : *Boléro* de Jean Boyer
- 1950 : *Rashōmon* d'Akira Kurosawa
- 1957 : *El Bolero de Raquel* de Miguel M. Delgado, dansé par le comique mexicain Mario Moreno dit « Cantinflas »
- 1977 : *Allegro non troppo* de Bruno Bozzetto
- 1979 : *Elle* de Blake Edwards
- 1979 : *Stalker* d'Andrei Tarkovski
- 1981 : *Les Uns et les Autres* de Claude Lelouch (avec des mesures supplémentaires de Francis Lai)
- 1992 : *Le Batteur du Boléro*, court-métrage de Patrice Leconte avec Jacques Villeret dans le rôle du batteur
- 2002 : *Femme fatale* de Brian De Palma (pastiche de Ryūichi Sakamoto intitulé *Bolerish*)
- 2003 : *Basic* de John McTiernan (version arrangée)
- 2004-2006 : *Cashback* de Sean Ellis
- 2008 : *Neuilly sa mère !* de Gabriel Julien-Laferrrière
- 2008 : *Love Exposure* de Sion Sono
- 2016 : *The Age of Shadows* de Kim Jee-woon
- 2019 : *Edmond* d'Alexis Michalik

##### Humour

- 1948 : Pierre Dac et Francis Blanche, hymne du *Parti d'en rire* (« Le Braserio de Ravel »)

## Les influences littéraires

Alphonse Daudet  
Lettres de mon moulin  
**L'Arlésienne**

Pour aller au village, en descendant de mon moulin, on passe devant un *mas* bâti près de la route au fond d'une grande cour plantée de micocouliers. C'est la vraie maison du *ménager* de Provence, avec ses tuiles rouges, sa large façade brune irrégulièrement percée, puis tout en haut la girouette du grenier, la poulie pour hisser les meules, et quelques touffes de foin brun qui dépassent...

Pourquoi cette maison m'avait-elle frappé ? Pourquoi ce portail fermé me serrait-il le cœur ? Je n'aurais pas pu le dire, et pourtant ce logis me faisait froid. Il y avait trop de silence autour... Quand on passait, les chiens n'aboyaient pas, les pintades s'enfuyaient sans crier... À l'intérieur, pas une voix ! Rien, pas même un grelot de mule... Sans les rideaux blancs des fenêtres et la fumée qui montait des toits, on aurait cru l'endroit inhabité.

Hier, sur le coup de midi, je revenais du village, et, pour éviter le soleil, je longeais les murs de la ferme, dans l'ombre des micocouliers... Sur la route, devant le *mas*, des valets silencieux achevaient de charger une charrette de foin... Le portail était resté ouvert. Je jetai un regard en passant, et je vis, au fond de la cour, accoudé, — la tête dans ses mains, — sur une large table de pierre, un grand vieux tout blanc, avec une veste trop courte et des culottes en lambeaux... Je m'arrêtai. Un des hommes me dit tout bas :

— Chut ! c'est le maître... Il est comme ça depuis le malheur de son fils.

À ce moment une femme et un petit garçon, vêtus de noir, passèrent près de nous avec de gros paroissiens dorés, et entrèrent à la ferme.

L'homme ajouta :

— ...La maîtresse et Cadet qui reviennent de la messe. Ils y vont tous les jours, depuis que l'enfant s'est tué... Ah ! monsieur, quelle désolation !... Le père porte encore les habits du mort ; on ne peut pas les lui faire quitter... Dia ! hue ! la bête !

La charrette s'ébranla pour partir. Moi, qui voulais en savoir plus long, je demandai au voiturier de monter à côté de lui, et c'est là-haut, dans le foin, que j'appris toute cette navrante histoire...

Il s'appelait Jan. C'était un admirable paysan de vingt ans, sage comme une fille, solide et le visage ouvert.

Comme il était très beau, les femmes le regardaient ; mais lui n'en avait qu'une en tête, — une petite Arlésienne, toute en velours et en dentelles, qu'il avait rencontrée sur la Lice d'Arles, une fois. — Au *mas*, on ne vit pas d'abord cette liaison avec plaisir. La fille passait pour coquette, et ses parents n'étaient pas du pays. Mais Jan voulait son Arlésienne à toute force. Il disait :

— Je mourrai si on ne me la donne pas.

Il fallut en passer par là. On décida de les marier après la moisson.

Donc, un dimanche soir, dans la cour du *mas*, la famille achevait de dîner. C'était presque un repas de noces. La fiancée n'y assistait pas, mais on avait bu en son honneur tout le temps... Un homme se présente à la porte, et, d'une voix qui tremble, demande à parler à maître Estève, à lui seul. Estève se lève et sort sur la route.

— Maître, lui dit l'homme, vous allez marier votre enfant à une coquine, qui a été ma maîtresse pendant deux ans. Ce que j'avance, je le prouve : voici des lettres !... Les parents savent tout et me l'avaient promise ; mais, depuis que votre fils la recherche, ni eux ni la belle ne veulent plus de moi... J'aurais cru pourtant qu'après ça elle ne pouvait pas être la femme d'un autre.

— C'est bien ! dit maître Estève quand il eut regardé les lettres ; entrez boire un verre de muscat.

L'homme répond :

— Merci ! j'ai plus de chagrin que de soif.

Et il s'en va.

Le père rentre, impassible ; il reprend sa place à table ; et le repas s'achève gaiement...

Ce soir-là, maître Estève et son fils s'en allèrent ensemble dans les champs. Ils restèrent longtemps dehors ; quand ils revinrent, la mère les attendait encore.

— Femme, dit le *ménager*, en lui amenant son fils, embrasse-le ! il est malheureux...

Jan ne parla plus de l'Arlésienne. Il l'aimait toujours cependant, et même plus que jamais, depuis qu'on la lui avait montrée dans les bras d'un autre. Seulement il était trop fier pour rien dire ; c'est ce qui le tua, le pauvre enfant !... Quelquefois il passait des journées entières seul dans un coin, sans bouger. D'autres jours, il se mettait à la terre avec rage et abattait à lui seul le travail de dix journaliers... Le soir venu, il prenait la route d'Arles et marchait devant lui jusqu'à

ce qu'il vît monter dans le couchant les clochers grêles de la ville. Alors il revenait. Jamais il n'alla plus loin.

De le voir ainsi, toujours triste et seul, les gens du *mas* ne savaient plus que faire. On redoutait un malheur... Une fois, à table, sa mère, en le regardant avec des yeux pleins de larmes, lui dit :

— Eh bien ! écoute, Jan, si tu la veux tout de même, nous te la donnerons...

Le père, rouge de honte, baissait la tête...

Jan fit signe que non, et il sortit...

À partir de ce jour, il changea sa façon de vivre, affectant d'être toujours gai, pour rassurer ses parents. On le revit au bal, au cabaret, dans les ferrades. À la vote de Fonvieille, c'est lui qui mena la farandole.

Le père disait : « Il est guéri. » La mère, elle, avait toujours des craintes et plus que jamais surveillait son enfant... Jan couchait avec Cadet, tout près de la magnanerie ; la pauvre vieille se fit dresser un lit à côté de leur chambre... Les magnans pouvaient avoir besoin d'elle, dans la nuit.

Vint la fête de saint Éloi, patron des ménagers.

Grande joie au *mas*... Il y eut du châteauneuf pour tout le monde et du vin cuit comme s'il en pleuvait. Puis des pétards, des feux sur l'aire, des lanternes de couleur plein les micocouliers... Vive saint Éloi ! On farandola à mort. Cadet brûla sa blouse neuve... Jan lui-même avait l'air content ; il voulut faire danser sa mère ; la pauvre femme en pleurait de bonheur.

À minuit, on alla se coucher. Tout le monde avait besoin de dormir... Jan ne dormit pas, lui. Cadet a raconté depuis que toute la nuit il avait sangloté... Ah ! je vous réponds qu'il était bien mordu, celui-là...

Le lendemain, à l'aube, la mère entendit quelqu'un traverser sa chambre en courant. Elle eut comme un pressentiment :

— Jan, c'est toi ?

Jan ne répond pas ; il est déjà dans l'escalier.

Vite, vite la mère se lève :

— Jan, où vas-tu ?

Il monte au grenier ; elle monte derrière lui :

— Mon fils, au nom du ciel !

Il ferme la porte et tire le verrou.

— Jan, mon Janet, réponds-moi. Que vas-tu faire ?

À tâtons, de ses vieilles mains qui tremblent, elle cherche le loquet... Une fenêtre qui s'ouvre, le bruit d'un corps sur les dalles de la cour, et c'est tout...

Il s'était dit, le pauvre enfant : « Je l'aime trop... Je m'en vais... » Ah ! misérables cœurs que nous sommes ! C'est un peu fort pourtant que le mépris ne puisse pas tuer l'amour !...

Ce matin-là, les gens du village se demandèrent qui pouvait crier ainsi, là-bas, du côté du *mas* d'Estève...

C'était, dans la cour, devant la table de pierre couverte de rosée et de sang, la mère toute nue qui se lamentait, avec son enfant mort sur ses bras.

## La distribution

### L'Orchestre de Douai - Région Hauts de France

1971	Fondation de l'Orchestre par Henri Vachey.
2001	Trentième anniversaire sous la direction de Georges Prêtre.
2007	Millième concert de l'Orchestre : <i>Carmina Burana</i> de Carl Orff.
2009	Création d' <i>Entre terres</i> de Nicolas Bacri et Philippe Murgier.
2012	Création du <i>Concerto pour saxophone et orchestre</i> de Laurent Petitgirard
2013	Jean-Jacques Kantorow, nouveau chef d'orchestre principal.
2016	15 <sup>ème</sup> enregistrement consacré à Lalo et Roussel, pour le label arcantus.
60	Concerts par an.
201	Communes de la région ont accueilli l'Orchestre.
1.500	Concerts depuis sa création.
30.000	Auditeurs chaque année.



Fondé en 1971, à l'initiative d'Henri Vachey, l'Orchestre de Douai - Région Hauts de France regroupe aujourd'hui près de 70 musiciens professionnels issus de la région. Sous la direction de Jean-Jacques Kantorow ou de chefs invités renommés comme Georges Prêtre, Gianandrea Noseda, Laurent Petitgirard, Nicolas Giusti, Olivier Grangean... avec le concours de concertistes réputés, l'Orchestre ne cesse d'affirmer sa vocation d'ambassadeur culturel. Ainsi s'est-il produit, au fil de plus de 1.600 concerts, dans 201 communes de sa région mais également dans de nombreux pays européens : Belgique, Allemagne, Royaume-Uni, Autriche, Italie, Espagne, Pologne... Chaque année, ce sont donc près de 30.000 auditeurs qui assistent à ses concerts. Parmi ces derniers figurent de nombreux écoliers, collégiens et étudiants (au total plus de 17.000 jeunes), en direction desquels l'Orchestre mène, en collaboration étroite avec l'Education Nationale, des actions éducatives. Prix d'Honneur de la Ville de Vienne, Premier Prix de la Ville de Stresa, l'Orchestre s'est exprimé à de nombreuses reprises sur les ondes de Radio France ainsi que sur les principales chaînes de télévision nationales.

#### **DES SOLISTES ET DES CHEFS D'ORCHESTRE INTERNATIONAUX**

L'Orchestre de Douai - Région Hauts de France se produit très régulièrement avec des concertistes de renommée internationale : les pianistes François-René Duchâble, Brigitte Engerer, Marc Laforêt, Jean-Claude Pennetier, Pierre-Alain Volondat, Bruno Rigutto, Muza Rubackyte, Jacques Rouvier, Alexandre Kantorow, les violonistes Régis Pasquier, Svetlin Roussev, Akiko Yamada, Amaury Coëtaux, les violoncellistes Gary Hoffman, Marc Copepy, Dimitri Maslennikov, les sopranos Elizabeth Vidal, Isabelle Cals, Ewa Podles, le ténor Jean-Pierre Furlan, le baryton Michel Piquemal, les flûtistes Sarah Louvion, Maxence Larrieu, le clarinetriste Michel Lethiec, les harpistes Isabelle Moretti,

Emmanuel Ceysson, les trompettistes Guy Touvron, Romain Leleu, les organistes Thierry Escaich, Philippe Lefebvre...

Il est partenaire du Grand Reine Elisabeth de Belgique.



## RENDRE LA MUSIQUE CLASSIQUE ACCESSIBLE AU PLUS GRAND NOMBRE

L'Orchestre de Douai - Région Hauts de France affirme sa volonté de s'adresser à tous les publics au moyen d'une programmation large et variée qui mêle des œuvres phares du répertoire classique, romantique et moderne à des œuvres plus rares ou contemporaines.

Soucieux également de sensibiliser le jeune public, il organise chaque année une vingtaine de concerts pour les élèves de l'école maternelle et élémentaire ainsi que pour les collégiens et les lycéens avec des programmes spécifiques de contes musicaux ou des répétitions commentées.

Il s'attache également à diversifier son public en organisant des concerts pour les plus démunis, ou encore par une diffusion dans des lieux de zone rurale ou des salles plus inhabituelles. Ainsi, il réunit près de 30.000 auditeurs lors d'une soixantaine de concerts annuels.

