

Ravelovo Bolero

(Psáno ke 100. výročí narození Maurice Ravela
7. března 1875)

Nejen ve tvorbě Ravelově, ale mezi skladbami první poloviny 20. století vůbec, zaujímá Bolero zvláštní postavení. Patří mezi díla nejpopulárnější a jeho popularita přesahuje rámec žánru symfonického. Skladba se prosadila i v těch vrstvách posluchačů, pro které většina děl tak zvané „vážné“ hudby prakticky neexistuje.

O vzniku díla kolují dnes již četné legendy, které se neustále vyvíjejí, neboť každý historik či redaktor hudebního slovníku pokládá za potřebné je „uvést na pravou míru“ a zároveň k nim pár slov přičinit. Za autentický pramen lze snad pokládat práci Rolanda-Manuela: *Ravel*,¹⁾ ze které čerpá i česká knížka Václava Holzknechta: *Maurice Ravel* (Praha, Supraphon, 1967).

Historicky doloženo je, že Ravel přislíbil Idě Rubinsteinové skladbu k choreografii a práci stále odkládal, až potom v časové tísní volil „pouhou instrumentaci“ melodie bolera. Skladba, za jejíž originální formu tedy vděčíme pravděpodobně těmto vnějším okolnostem, stala se pak jedním z největších „hitů“ symfonické literatury 20. století (do roku 1965 bylo známo 17 nahrávek na dlouhohrajících deskách předních světových firem).

Forma Ravelova Bolera je velmi prostá. Osmnáct 18taktových úseků opakuje po dvoutaktovém úvodu střídavě dvě melodie podle schématu A-A-B-B-A-A-B-B- atd. Na začátku, před prvním úsekem, je úvod o dva takty delší, čtyřtaktový. Osmnáctý úsek s melodií B je v závěru pozměněn a přejde do 14taktové cody, jejíchž prvních 8 taktů pracuje s motivy témat a tvoří tak zárodek jakéhosi miniaturního provedení.

¹⁾ Alexis Roland-Manuel, narozen 1891 v Paříži, přední francouzský hudební kritik, Ravelův žák. Německý překlad Kurt Lamerding, Athenaion, Potsdam, 1951. Práce často cituje i z životopisného náčrtu, který M. Ravel diktoval 15. října 1928 Rolandu-Manuelovi. Bylo to právě v době příprav, či práce na Boleru, premiéra byla 20. listopadu 1928.

Tempo předepsané autorem zní: Tempo di bolero, moderato assai (čtvrtka = 76). Tempová změna, ani žádné tempové nuance nejsou předepsány. Autor negraduje ani zrychlením tempa, ani zvýšením pohyblivosti postupným dělením na drobnější rytmické hodnoty. Přes zdánlivě velmi přesný předpis má však tempo určitou toleranci. Roland-Manuel v citované monografii píše (německý překlad str. 104), jak Ravel osobně dirigoval suchým gestem, v umírněném, téměř pomalém a přísně jednotvárném tempu, a jak měl školometské námitky proti daleko živějšímu tempu Artura Toscaniniho. Interpretační tradice se vyvinula tak, že obvykle dirigenti nepatrně oživí tempo při závěrečném vybočení do E-dur, což působí většinou přesvědčivě a logicky. Někteří dirigenti mírně oživují tempo i v průběhu gradace (např. od 10. úseku), což nebývá vždy plně přesvědčivé.

Rytmus a metrum. Celá skladba je doprovázena dvěma rytmickými pásmy. Dvoutaktová rytmická figurka:



je svěřena po celou skladbu malému bubínku za postupné spoluúčasti dechových, později i dalších nástrojů. Druhý rytmus, zdůrazňující základní $\frac{3}{4}$ metrum, zní převážně v pizzicatu hlubších smyčců, postupně zesilovaných harfou, houslemi a staccaty dechových nástrojů. Figura je opět dvoutaktová:



Basové nástroje zde většinou zdůrazňují pouze první a třetí taktové doby.

Témata. Obě melodie Bolera jsou 16taktové a nastupují vždy po dvou-taktovém rytmickém úvodu (na začátku po čtyřtaktovém). Obě melodie končí krátkým tónem až na první době následujícího dvoutaktového úvodu, takže teoreticky jsou vlastně 17taktové. Takt, na jehož první době končí krátkou notou melodie, vnímáme však již jako rytmickou mezihru.

Každá z melodií je složena ze dvou osmitaktových částí, jinak není patrné pravidelné členění. Opakující se motivy působí spíše improvizaci a nepodtrhují pravidelnost obvyklou v tématech klasicko-romantických. Každá z melodií zní vždy dvakrát po sobě, s výjimkou posledních dvou úseků (17. a 18.) kdy je každá uvedena pouze jednou.

Průběh obou melodií má sestupný charakter. Prvá (A) sestoupí o oktávu a sekundu, druhá (B) dokonce o dvě oktávy a sekundu. Sestupný ráz

Melodie A

Pr. 3

Melodie B

Pr. 4

témat má v sobě něco uklidňujícího a vnáší tak potřebný prvek kontrastu mezi celek díla a jednotlivé úseky. Celá forma nepřetržitě graduje, jednotlivé úseky se ku konci poněkud uklidňují, toto uklidnění je však vždy náhle přerušeno strohým ukončením.

Obě melodie mezi sebou kontrastují tonalitou a rytmiací. Prvá (A) je celá v C-dur. Druhá (B) se pohybuje mezi C-mixolydickou v začátcích obou osmitaktí a C-frygickou na vrcholu druhého čtyřtaktí a v závěrečném čtyřtaktí. Melodická linie obou témat se v jednotlivých taktech, či

skupinách taktů, soustřeďuje vždy kolem určitých centrálních tónů. V tématu A jsou takové centrální tóny tři. Z celkové délky melodie A, 49 čtvrtových dob, zní tón g^1 v délce $12\frac{3}{4}$ čtvrtových dob, d^1-d^2 znějí dohromady v délce $10\frac{2}{3}$ čtvrtových dob, c^1-c^2 v délce $8\frac{1}{4}$ čtvrtových dob. Téma B, dlouhé rovněž 49 čtvrtových dob, je i co do centrálních tónů méně jednotné. Tóny des^1-des^2 zabírají celkem 9 čtvrtových dob, $e-e^1$ celkem $7\frac{5}{6}$ čtvrtových dob, $b-b^1$ celkem 7 čtvrtových dob, $f-f^1$ celkem $6\frac{1}{3}$ čtvrtových dob. V melodii A je tedy absolutní převaha pátého stupně (g), v melodii B převládá tón des , klesající citlivý tón frygické tóniny.

Po stránce rytmické je melodie A dělena důsledně pravidelně od hodnot půlových po šestnáctinové, s častými ligaturami, nebo tečkou u noty. Melodie B má v každé polovině i osminovou triolu (vedle pravidelných osmin) a nápadně zdůrazňuje prvky synkopické (vrchol, závěr, některé označené akcenty).

Melodickým, tonálním i rytmickým průběhem dostává tedy melodie A výraz klidnější, melodie B výraz poněkud vzrušenější.

Tematická práce. Téměř po celou skladbu nepoužívá autor tradičního klasičko-romantického způsobu práce s tématy či motivy. Obě melodie se stále pouze opakují bez melodicko-rytmických změn. Jediným zdrojem proměny je nástrojová barva, potom narůstající zvuk a dynamika. 18 melodických úseků včetně úvodu a meziher v celkové délce 324 taktů je vystavěno pouze opakováním témat. Teprve poslední 2 takty 18. úseku a 9 ze 14 taktů cody přinášejí náběh k tradiční motivické práci. Stojí tu tedy 329 taktů (cca 97 0/0 délky Bolera) pouhého opakování proti 11 taktům (cca 3 0/0) práce s motivy. Počítáme-li teoretickou délku skladby podle předepsaného tempa čtvrtka = 76 cca 13 minut 23 vteřin, proběhne oněch 9 taktů motivické práce v cca 21,3 vteřinách.

Harmonie. Ve většině skladby nepoužívá autor obvyklým způsobem ani prostředků harmonických. Bas opakuje stále tóny C (prvá, později i druhá taktová doba) a G (třetí doba). Vytváří tak dojem nejprimitivnější harmonie tónika – dominanta. Ostatní doprovodné hlasy však jednoznačnost basu zamlžují, často znějí tóny obou funkcí současně. V harmonickém doprovodu druhé melodie (B) se objevuje v mixolydické tónině i mollová dominant a tón as vytváří kolorit mollově-subdominantní. Nutno také zdůraznit, že celé Bolero je jedinou velkou prodlevou, neboť s výjimkou 9 taktů (8 v E-dur a předposledního) zní neustále ve středních hlasech tón g .

Př. 5 *úvod, téma taktů 1-5.* *ž. 6.* *ž. 7.-15.* *ž. 16.* *(ž. 17.)*

Harmonický průběh doprovodu melodie A v úseku 9

Př. 6 *úvod* *téma taktů 1-8.* *ž. 9. 10.* *ž. 11. 12.* *ž. 13.*

Harmonický průběh doprovodu melodie B v úseku 11

ž. 14. *ž. 15.* *ž. 16.* *(ž. 17.)*

Harmonická jednoduchost a současně víceznačnost nese v sobě podobný prvek tvrdošijnosti a narůstajícího napětí jako ostinato rytmické, a podporuje tím stavbu dlouhé gradace. Obvyklejší harmonické prostředky si skladatel ponechává až na konec skladby. Když zvuk celého orchestru dostoupil vrcholu, vybočí náhle v 8 taktech cody skokem do *E*-dur. Jsou to taktů obsahující práci s motivy. I tu je však zachován základní harmonický půdorys tónika-dominanta v base v každém taktu. Potom se opět skokem vrátí do *C*-dur. Určité harmonické zpestření v průběhu Bolera přinesou některé úseky v paralelních souzvucích, jako např. úsek 9., 10., 12. atd. V pohyblivějších místech melodií s častými šestnáctinami působí však paralelní souzvuky převážně jako barva, nikoli jako změny harmonie. Pouze na některých delších či opakovaných tónech vstupují tyto souzvuky s doprovodem do vztahů, které vnímáme jako harmonické.

Vedení hlasů. Ani vícehlas, či alespoň samostatné vedení hlasů, běžné v evropské umělé hudbě od baroka podnes, se v Boleru vůbec neuplatní. Primitivní bas není nikterak veden, je ostinátní. Jediný polyfonický prvek je v rytmické struktuře skladby. Rytmus melodie je v neustálém

Ravel měl na mysli právě tento, méně kultivovaný způsob hry. Rytmičkou figurku na g^1 přejímá trubka s dusítkem, mezzopiano. Je to další zaostření, také směrem k taneční hudbě. Druhé a třetí doby podporují dvojjzvuky hlubokých fléten, 1. housle jsou opět nahrazeny druhými.

8. *úsek*, melodie B, je přidělena sopraninovému saxofonu in F , v rozsahu des^3-f^4 . Je to značně neobvyklý, nejmenší zástupce rodiny saxofonů, pronikavě ječivého tónu, jako zvukově objemnější, umocněný lidový *Es*-klarinet. Konec sóla v rozsahu g^1-c^1 dohrává saxofon *B-soprán*. Celé sólo je na *B-soprán* proveditelné, a většinou se také tak hrává. Volbou plátku, popřípadě i hlavičky lze zvuk zaostřit tak, aby vyvolal co možná dojem autorem předepsaného piccolo-saxofonu. Také toto druhé saxofonové sólo má předepsáno mezzopiano, espressivo, vibrato. Obě saxofonové fráze s melodií B jsou vlastně jen barevnou obměnou úseků 3. a 4. Původní barvy vysokého fagotu a *Es*-klarinetu jsou saxofony dále zaostřeny, zesíleny a poněkud dekultivovány. Bubínková figurka zůstává beze změny, 2. a 3. doby podtrhují opět pizzicata dělených prvních houslí, které nahradí druhé, a staccata hobojevých nástrojů.

9. *úsek*, melodii A, hraje sice více nástrojů, vyznívá však sólisticky. Vedoucím nástrojem je tu lesní roh ve vysoké poloze d^2-c^1 , mezzoforte. Zní průrazně, sebevědomě a efektně, jako hrdinný tenor s krásnými výškami. Přibarvují ho ve vysoké poloze o oktávu a o dvě oktávy výše celesta s předepsanou dynamikou piano a v pianissimu v paralelních velkých terciích 2. flétna (fis^3-e^2) a v kvintách pikola (a^3-g^2). Souzvuk paralelních kvintakordů připomíná tlumený varhanní, či spíše orchestrionový rejstřík. Bubínkový rytmus je zvýrazněn oktávovým zdvojením: g^1 flétna, g lesní roh. Na základních dobách opět nastoupí druhé housle a odmlčí se prvé, přibude basklarinet a fagoty, druhé doby podtrhuje harfa oktávou $g-g^1$.

10. *úsek*, melodie A, zní v ansámblu dřev jako skutečný varhanní rejstřík. 1. hoboj s 1. klarinetem hrají v rozsahu d^3-c^2 , o oktávu níž 2. klarinet s anglickým rohem. Hoboj *d'amour* má vloženou paralelní kvintu (a^2-g^1). Dynamika vesměs mezzoforte. Bubínkový rytmus rovněž mezzoforte přebírá trubka s dusítkem na g^1 , na g pokračuje lesní roh. Nápadné oživení bubínkové figurky přináší pizzicato poloviny 2. houslí a poloviny viol rytmisovaným arpeggiem *C*-dur akordu v široké harmonii. Doby posílí 1. housle a dvojice trubek *con sordini*.

11. *úsek*, melodie B, je posledním sólem. Hraje tenorový trombon ve vysoké poloze des^2-c , mezzoforte sostenuto. Tento pokyn má pouze sólový trombon, a sostenuto tu znamená spíše široce ve zvuku a artikulaci, nikoli meno mosso. Barva trombonu je ostřejší a hrubozrnější než lesního rohu. Nádech jazzového zvuku bývá někdy zdůrazňován glissandy. Autor předepsal jediné, a to ve druhém taktu melodie, mezi tóny g^1-b^1 . Z důvodů rozsahových (znějící des^2) se toto sólo někdy hrává na trombon altový.

Je to však zkreslení autorova záměru, altový trombon je ve zvuku komornější a klasičtější, menšího objemu. Ravel jistě mohl altový trombon předepsat, kdyby byl chtěl, neboť se nerozpakoval použít v Boleru nástrojů ještě méně obvyklých než altový trombon, jako jsou hoboj d'amour a sopraninový saxofon in F. Intenzita doprovodu v tomto úseku poklesne, aby sólista nápadně vynikl. Bubínkový rytmus má flétna (g^1) a lesní roh (g) spolu s dělenými violami v oktávě $g-g^1$ arco. Základní metrum zdůrazňují pouze 2. housle, violoncella a kontrabasy pizzicato, harfa, hluboké klarinety a basklarinet. Novou barvou, myšlenkou asi jako basová protiváha sólovému trombonu, je kontrafagot na prvních a třetích dobách s tóny C—G₁. Dynamika všech nástrojů je mezzoforte.

12. úsek, melodie B, zní opět v rejstříkové barvě dřevěných dechových nástrojů a tenor-saxofonu. Melodii má nahoře pikola (des^4-c^2), dohrává ji 1. flétna, o oktávu níž 1. hoboj s 1. klarinetem, o dvě oktávy níž 2. klarinet s tenor-saxofonem. Tonální paralelní trojzvuky (později obměňované) tvoří ve spodní tercii pod melodií 1. flétna a o oktávu níž 2. hoboj, ve spodní kvintě pod melodií pikoly 2. flétna a o oktávu níž anglický roh. Všechny nástroje mají předepsáno forte, melodie zřetelně převládá, trojzvuky jen podbarvují. Instrumentace posledních tří a půl taktů je mírně pozměněna s ohledem na rozsahové možnosti nástrojů. Intenzita rytmického doprovodu zde opět vzroste. Trubka bez dusítka přejímá bubínkový rytmus na g^1 , na g pokračuje lesní roh, violy hrají stále spolu $g-g^1$. Doby mají ostatní smyčce pizzicato, harfa, basklarinet, fagoty, kontrafagot. Dynamika je ve všech nástrojích forte.

13. úsek, melodie A, přináší ve zvuku něco naprosto nového a od dosavadních barev odlišného, neboť téma je přiděleno houslím. Poprvé od počátku Bolera zazní tu vláčný smyčcový zvuk, melodie hraná arco. Zatímco ve 12 předcházejících melodických úsecích se barva většinou postupně zaostřovala a přibírala na zvukové intenzitě, přináší houslová barva na počátku poslední třetiny Bolera dosud největší kontrast, aniž by tím ovšem byl nalomen tah nepřetržité gradace. Je to dokonale uplatněný nápadný kontrast, při zachování jednoty stavby díla. Polovina prvních houslí hraje v rozsahu d^3-c^2 , druhá polovina o oktávu níž. Houslový zvuk je nenápadně posílen sopránovými dřevěnými dechovými nástroji: flétny, hoboje i klarinety hrají v oktávách unisono s primy. Nad svrchním hlasem o oktávu výše je samotná pikola. Dřeva se tu zcela ztrácejí v barvě houslové, kterou jen poněkud konkretizují a posilují. Bubínkový rytmus hrají 2 lesní rohy v oktávě $g-g^1$, metrum zdůrazňují zbývající smyčce pizzicato, fagoty, kontrafagot, druhý pár lesních rohů a pouze ve dvou taktech mezi hry i 1 hoboj a 2 klarinety. Novou barvu přináší nástup tympánů na prvních a třetích dobách (psané c—G). Dynamika je forte, tympány mezzoforte — nástup nemá být příliš nápadný, jde pouze o přibarvení basu.

Menší zdůraznění rytmického doprovodu ve 13. úseku sleduje zřejmě ten cíl, aby vláčnost melodie houslí nebyla příliš narušována.

14. *úsek*, melodie A, je zvukově podobný, ale poněkud hutnější. Obě skupiny houslí, dělené na 4, hrají téma ve čtyřhlasých tonálních paralelních kvintakordech. Vnitřní hlasy mají v 1., 2. a 5. taktu melodie *fis*. Horní melodický hlas v rozsahu d^3-c^2 podporují 1. hoboje s 1. klarinetem, o oktávu níže anglický roh s tenor-saxofonem, kvintu akordů spoluhraje 2. hoboje, tercie 2. klarinet, o oktávu výše nad houslemi přibarvují pikola (d^4-c^3) a v paralelních kvintakordech obě flétny. Bubínkový rytmus se nemění, ze základních dob odpadají 2. housle (spoluúčastní se na melodii), přistupuje harfa, basklarinet a sopraninový saxofon. Dynamika je ve všech nástrojích forte.

15. *úsek*, melodie B, zní v oktávách houslí, svrchní hlas des^3-c^1 . Horní hlas je podepřen dvěma flétnami a dvěma hoboji, spodní oktáva anglickým rohem a trubkou. O oktávu výše nad svrchním hlasem hraje samotná pikola. Smyčcový zvuk je trubkou mírně přibarven, zatím bez újmy na měkkosti, je to zpěvné symfonické forte, jak je nejčastěji instrumentoval César Franck. Bubínkový rytmus poněkud ustupuje do pozadí, neboť je hrán stále jedním malým bubínkem a jedním párem lesních rohů na $g-g^1$. Základní doby naopak poněkud zesílí, vedle hlubokých smyčců *pizzicato* je mají klarinety, fagoty, kontrafagot, oba saxofony, druhý pár lesních rohů, tympány, harfa a nápadný je nástup dvou trombonů a tuby, rovněž s dynamikou forte. Ve dvoutaktové mezihře zdůrazňují doby i flétny a hoboje. Závěr melodie je v rozsahových důvodů opět poněkud instrumentačně pozměněn. Nejzajímavější je Ravelovo řešení náhrady za trubku — její pokračování v hlubší poloze převezme 4. lesní roh s basklarinetem.

16. *úsek*, melodie B, dále přibírá na zvukovém objemu. Téma zní v paralelních tonálních akordech, jako v úseku 12. Svrchní hlas (des^3-c^1) hraje polovina prvních a polovina druhých houslí, 1. hoboje a sopraninový saxofon, o oktávu níže violoncella a 1. trombon. Vnitřní hlasy mají druhé poloviny obou skupin houslí, s 2. hobojem a 2. klarinetem (na počátku tercie pod melodií) a violy s anglickým rohem (na počátku kvinta pod melodií). V oktávě nad svrchním hlasem hraje melodii samotná pikola a pod ní v odpovídajících souzvucích obě flétny. Váha melodie se tu poněkud přesouvá do spodní oktávy zásluhou trombonu a violoncell. Bubínkový rytmus je při zachování instrumentace zhutněn a zesílen, hrají oba páry lesních rohů $g-g^1$. Také základní doby se zabarvují žesťověji: basklarinet, fagoty, kontrafagot, 3 trubky, 2 trombony, tuba, tympány, harfa, a dělené kontrabasy arco. V mezihře též druhé housle. Závěr melodie je opět instrumentačně přizpůsoben rozsahovým možnostem nástrojů. Spodní oktáva melodie v trombonu a violoncellech je ještě posílena unisonem basklarinetu a tenor-saxofonu.

17. *úsek*, melodie A, dokončí postupné přebarvení melodie ze zvuku smyčcového do žesťového, za stálé spoluúčasti obou skupin. Melodie v paralelních tonálních kvintakordech, jako v úseku 14., je svěřena čtrnásobně děleným prvním houslím a čtyřem trubkám, z nichž svrchní hlas má malá trubka in *D*. Oba krajní hlasy (vlastní melodii) podporují ještě oba saxofony. O oktávu výše nad svrchním hlasem zní stále pikola a pod ní akordicky obě flétny. Bubínkový rytmus hrají od tohoto úseku již dva malé bubínky, hoboje, klarinety, 4 lesní rohy, a poloviny skupin druhých houslí, viol a violoncell pizzicato, ve dvou taktech rytmického úvodu i pikola a flétny. Doby podtrhují basklarinet, fagoty, kontrafagot, trombony, tuba, harfa a pizzicato druhá polovina sekundů, viol a violoncell, kontrabasy hrají stále arco. Dynamika celého orchestru je zde již fortissimo.

18. *úsek*, melodie B, zachovává shodnou instrumentaci, ale ještě graduje o stupínek výše: spodní oktávu melodie posílí opět 1. trombon s pokynem fortissimo possibile a bubínkový rytmus hrají všechny smyčce ve dvojhmatech arco, mimo primů a kontrabasů.

Coda začíná rovněž v téže instrumentaci. Zvuk již dosáhl maxima a nyní nastoupí harmonie, vybočení do *E-dur*, spolu s motivickou prací. Skokem o tercii výše se ještě o něco zvyšuje zvuková intenzita a toto místo dosahuje extaticky jásavého výrazu. Jak již bylo zmíněno, obvykle se hrává i o odstín živěji. Po návratu do *C-dur* se melodie odmlčí a celý orchestr propadá na čtyři takty rytmickým orgiím. Bubínkový rytmus mají akordicky pikola, flétny, trubky, lesní rohy a smyčce mimo kontrabasů spolu se dvěma malými bubínky. Zbývající nástroje hrají ve všech taktech rytmus:



Druhé a třetí doby akcentují pomalá glissanda trombonů, s nimiž hrají oba saxofony, bez pokynu glissando. V těchto čtyřech taktech nasazuje autor teprve těžké bicí nástroje, a to jednotlivě na dobách, jakoby si ještě ukládal nějakou rezervu. Prvé doby má velký buben, druhé činel hraný paličkou a třetí tam-tam. Na druhé době předposledního taktu se odmlčí bubínkový rytmus, aby vynikla harmonie a vedení hlasů. V hlubokých nástrojích zní po celý takt mollová subdominanta (dosud v Boleru takto jednoznačně nepoužitá) *f-as-c*. Sekundovou dissonanci citlivého tónu s tónem základním, *h-c*, mají hoboje, klarinety, lesní rohy a violy, *h* má ještě druhý trombon, zatímco první má *des* — oba citlivé tóny jsou tak značně zvýrazněny. V trubkách, houslích, flétnách a saxofonech zní na druhé době kvintakord na sníženém sedmém stupni, jakoby z *C-frygické*, *b-des-f*. Na poslední době předposledního taktu nastoupí další, dosud ne-

použitý kompoziční prvek – protipohyb. Dělené housle s trubkami a saxofony, zabarvené o oktávu výše pikolou a flétnami, seběhnou v kvintakordech v C-frygické a protipohybem chromaticky stoupají nejprve tercie, na poslední osmině pak kvintakordy trombonů, z nichž prvý je zdvojen anglickým rohem. Popravdě nutno konstatovat, že jde o zdvojení naprosto neslyšitelné. Skladba končí na prvé osmině posledního taktu secco C-dur akordem:

Př. 8 Závěr:

Fl. (pica)
Vi.
Trp.
Sax.

Ob.
Clar.
Cor.
Vle.

Pos.
Cor. i.

Clar. basso
Fag.
3. Pos., Tb.
Vel.
Ofag. (pica)
Cb. (pica)

Závěr. Z uvedeného popisu průběhu Bolera je patrné, že Ravel stavěl gradaci s maximální promyšleností a úsporností. Stavba převážné většiny skladby je nesena opakováním dvou melodií a jejich barevnými proměnami. Nejprve se střídají sólové dechové nástroje za postupného zaostřování barvy zvuku a přibývání zvukového objemu. Melodie B je vždy instrumentována pronikavějšími a drsnějšími barvami než melodie A. Následuje zvukové zhutňování přibíráním větších skupin nástrojů spolehrajících melodií a zabarvování paralelními souzvuky. Spolu s barevnými proměnami melodie i doprovodu se pozvolna zesiluje dynamika. Souvislost 18 melodických úseků je udržována jednak tím, že ve většině případů na sebe navazují plochy barev příbuzných, barevné proměny jsou pozvolné (s výjimkou několika prudších kontrastů), a působí proto přirozeně. Za druhé pomáhá stmelení jednotlivých úseků do celkového oblouku stavby díla i ta okolnost, že zpočátku často nástroj, jenž ukončil melodické sólo, přejde v následujícím úseku do doprovodné bubínkové rytmické figury, a později se instrumentace bubínkového rytmu téměř nemění. Po zdánlivém vyčerpání prostředků zvukově barevných a dynamických nastoupí

na vrcholu stavby harmonie a práce s motivy. Autor si však ponechal ještě poslední zvukovou rezervu, těžké bicí nástroje, které nastoupí až na konci cody, po návratu do původní tóniny, kdy ustane melodie a v maximální síle zní pouhý rytmus. Přerušeni bubínkového rytmu v předposledním taktu znovu zaostří pozornost na harmonii a následuje závěr klasickým postupem, v celé skladbě doposud nepoužitým, protipohybem hlasů. Přes poměrně značnou délku skladby zachovává autor princip povlovné gradace a teprve v codě (posledních 14 taktů) následují gradační prostředky stále rychleji za sebou.

Zvláště pozoruhodné je, že Ravel ponechal v Boleru stranou řadu obvyklých kompozičních postupů, které sám mistrovsky ovládal, a dále jak převrátil obvyklou hierarchii jednotlivých složek skladatelské práce.

Především je nápadné, že ve většině skladby nepracuje vůbec obvyklým způsobem s harmonií, složkou teoreticky v hudbě 20. století často přeceňovanou – snad pro její poměrně snadnou statistickou zachytitelnost a vyčíslitelnost. Skladatel podobně opomíjí i kontrapunkt a motivické práce užívá jen krátce na vrcholu.

Právě tak nepotřebuje vůbec nejkonvenčnější gradační postupy, zrychlování tempa a zvyšování pohyblivosti dělením na drobnější rytmické hodnoty.

Na prvé místo je v Boleru postavena nástrojová barva a zvuk, což jsou složky historií i kompoziční pedagogikou v první třetině 20. století ještě stále spíše podceňované. Tradičně užívaný metodický postup velké většiny kompozičních škol té doby kladl hlavní váhu na vypracování motivické, harmonické a kontrapunktické, zatímco instrumentace byla od „vlastní“ kompoziční práce oddělována a často pokládána za složku méně rozhodující.

Převrácení hierarchie složek v Boleru není ovšem popřením všeho, co předcházelo. Ravel naopak udržel pevnou vazbu s nejelementárnějšími prvky hudebnosti a lidovosti. Vyrožil tak po svém a úspěšným experimentem obohatil dialektiku vývoje hudební řeči začátku 20. století novým řešením věčných problémů vztahu doby a osobnosti, navázání na tradici a vlastního osobitého přínosu.

Stavba Bolera je ojedinělým případem ve světové hudbě od doby baroka vůbec. Velké gradační plochy bývaly skladateli vždy začleňovány do větších forem a obklopovány či přerušovány hudbou kontrastující. Gradace pouhým opakováním rytmu, melodie, harmonie i tonality je dosti vzácná, a pokud se vůbec objeví, obvykle daleko méně působivá, než v Ravelově Boleru. Pokusil se o to například E. Grieg ve 4. větě I. Suity z hudby k Ibsenově dramatu Peer Gynt, op. 46 (Ve sluji krále hor). Připomínám tento zdánlivě banální příklad proto, že i Grieg opakuje melodii osmnáckrát (!), z toho střídavě 12krát v hlavní tónině a 6krát v dominant-

ní. Ačkoli téma je podstatně kratší, pouhé čtyřtaktí, chybí tu právě ono velké gradační napětí. Rytmus je konvenčnější a skladatel nehospodář se zvukovou barvou a dynamikou tak cílevědomě.

Maximální hospodárnost při stavbě gradace Bolera vyžadovala nesporně značnou rozumovou kontrolu. Zatímco jiní skladatelé mezi dvěma válkami se přeceňováním rozumových postupů při skladatelské práci často nesporně vzdalovali od podstaty hudby, Ravel naopak za intenzivní rozumové kontroly dokázal z prapodstaty hudby těžit mírou v symfonickém žánru naprosto ojedinělou: lidový ráz témat, prosté opakování, absolutní jednohlas, „primitivně“ ostinátní harmonie, rytmické ostinato z bubínkové figury lidového tance.

V této, umělecky vrcholně přesvědčivé syntéze principů zdánlivě tak protilehlých a různorodých, navzdory dosavadním vžitým, teoreticky i esteticky podloženým pravidlům, bych viděl hlavní historický přínos Bolera. A jedinečnost syntézy asi také vysvětluje popularitu díla v nejširších posluchačských vrstvách na celém světě.