
Modernistens salut til "verden af i går". En analyse og fortolkning af komponisten Maurice Ravels orkesterværk *La Valse* fra 1920

Indholdsfortegnelse

Indledning og problemformulering.....	1
Metode og afgrænsning	1
Kilder og litteratur.....	2
<i>La Valse</i> - stykket	2
<i>La Valse</i> - skriveprocessen	3
Analysen af <i>La Valse</i>	5
Fascinationen af Wien, vals og Strauss	6
Wien og kongressen	7
Wienervalsen – skandale og småborgerlighed.....	8
<i>La Valses</i> indre udtryk	8
Konklusion	9
Anvendte udgaver af Maurice Ravels <i>La Valse</i> :.....	10
Litteratur	11

Indledning og problemformulering

Den franske komponist Maurice Ravel afsluttede efter 14 års arbejde sit orkesterværk *La Valse* i 1920. Værket varer ikke mere end ca. 15 minutter, men det rummer alligevel en storhed og mange samfundskritiske tolkningsmuligheder. Hvorvidt han skrev hovedparten før eller efter 1. Verdenskrig vides ikke – men fascinationen af Wien, "verden af i går", Johann Strauss den yngre, samt det hvirvlende og fatale var til stede.

Maurice Ravel sagde i 1938 i et interview, at hans værk *La Valse* dels var en slags ophøjelse af wienervalsen og dels et udtryk for en fatal dans (Orenstein 1990, s. 32). Denne dobbelttydighed skal muligvis ses i lyset af, at han startede med at skrive værket i 1906 men først afsluttede det efter 1. verdenskrig – i 1920. Det kunne være spændende at undersøge denne dualitet samt forsøge at analysere de forskellige tolkninger heraf. Hvad er det ved Wien, wienervalsen og verden af i går, Ravel var så fascineret af, og hvilken horisont har han set dette fra?

Metode og afgrænsning

For at komme ind til dobbeltheden, vil jeg først beskrive forløbet af *La Valse* ved hjælp af musikkyndiges optegnelser. Dernæst vil jeg se på de forskellige tolkninger, der har været af *La Valse*. Jeg vil inddrage en analyse og fortolkning af wienervalsen og det Wien, som symboliserer den ophøjelse eller forherligelse, Ravel forsøgte at portrættere.

Der er ikke skrevet så meget om den "æstetiske" Ravel – det meste materiale har været biografisk og af ældre dato. Deborah Mawer skriver i sin bog *The Cambridge Companion to Ravel* fra 2000, at Ravel har stået i skyggen af Debussy, men giver ham dog selv noget af skylden for, at han ikke har dannet skole – i det han var modstander af sådanne, da de havde en stagnerende effekt. På trods af dette er Mawer kommet frem til, at Ravel er en mere forvirrende, problematisk og "dyb" komponist end han tidligere har villet tage æren for. (Mawer 2000, s. 4).

Dette har bevirket, at der ikke har været så meget materiale at kaste sig over, og at jeg koncentrerer mig om færre forskeres værker. Da jeg ikke er musikkyndig, har jeg valgt at kigge mere på de symbolske betydninger, og haft et mere historisk syn på *La Valse* og det, Ravel ønskede at portrættere i stykket samt forskellige tolkninger heraf. Jeg har derfor ikke anvendt partituret eller gået ind i en nærmere analyse af det, hvilket ellers for den rette kunne have været spændende.

Kilder og litteratur

Jeg har støttet mig meget til George Benjamins artikel *Last Dance* fra 1994 og Jens Brinckers afsnit om Ravel i bogen *Det moderne og det ny* fra 2002, hvor de begge gennemgår *La Valse*. Deborah Mawers nye bog *The Cambridge Companion to Ravel* fra 2002 har med dens æstetiske indgangsvinkel været god, fordi den har været udgangspunkt for den nyeste forskning samt kunnet føre tilbage til tidligere litteratur.

Arbie Orensteins bog *A Ravel Reader – Correspondance, Articles, Interviews* fra 1990 har været uvurderlig, når jeg har skullet finde frem til oprindelser af citater mv. samt tidsfastsættelser af disse. I bogen er der et stort udsnit af Ravels personlige breve, som er med til at fastholde hans tanker og bestemme hvilke musikstykker, han arbejdede med og hvornår. Af (musik-)historisk materiale har jeg holdt mig til *Den europæiske musikkulturs historie* fra 1983 og *Gyldendals bog om klassisk musik* fra 2001. Omkring Wien og wienervalsen har jeg brugt Schorskes *Fin-de-Siècle Vienna* fra 1961 og en enkelt bog om valsen, *Der Walzer* af Remi Hess (oversat fra fransk til tysk).

La Valse - stykket

Den britiske komponist og dirigent George Benjamin, skriver i sin artikel *Last Dance* fra 1994, at "... *La Valse* udspringer fra en mystisk tomhed. Fra et upulserende tremolo, så dyb, at øret knapt kan skelne slagene, udvikler hjerteslagene sig..." (Benjamin 1994, s. 432-433). I en anmeldelse af en indspilning af *La Valse* fra 2004 betegner musikkritikeren Kenneth LaFave det som en karusel, der starter op (LaFave 2004).

George Benjamin har i forbindelse med sin artikel tegnet en figur, som grafik fremstiller forløbet i *La Valse*, og Jens Brincker bruger også den som udgangspunkt i sin analyse. Figuren er vedlagt opgaven som bilag. Den første del af valsen karakteriserer George Benjamin som fødsel (fra takt 0 til takt 214), hvor det efter en kort introduktion (takt 0 - 68) med metrisk uregelmæssige afsnit, går over i valsekæder (takt 68 - 214). Ifølge Jens Brincker opbygges her valsen af temaer i regelmæssige skift, der fører frem til en dynamisk stigning, der kulminerer i de svingende og hvirvlende valsekæder. Disse bliver dog brudt af uregelmæssigheder hen mod det, Benjamin i sin analyse kalder forfaldet (startende ved takt 508). Under dette forfald, som Brincker kalder reprise, skifter metrikken mellem regelmæssige og uregelmæssige afsnit hen til værkets første højdepunkt eller klimaks (ved takt 625).

Efter dette højdepunkt bryder valsekæden igen frem – dog vildere og vildere. Valsen bliver igen brudt hen mod andet højdepunkt eller klimaks, som er ved takt 713. Efter dette, forsøger valsen atter at bryde igennem – men det lykkes ikke. Valsen samt nedbrydningen af valsen konkurrerer indbyrdes som temaer om at komme til; rytmen skifter karakter fra vals til march. Til sidst overdøves nødskriget, og det hele ender i to brutale takter i mol og 4/4 tilkendegiver, at festen er forbi. (Benjamin 1994, s. 233 og Brincker 2002, s. 34-35).

Valsetakten, som Ravel bruger i begyndelsen af valsekæden (fra takt 214), er ikke tredelt men i todelt takt. Jens Brincker beskriver det som, at kroppen ikke bemærker det, så længe man danser. Men hjernen registrerer det, hvis man forsøger at synge eller fløjte melodien fra nodebilledet. (Brincker 2002, s. 35).

Fra lidt over halvvejs gennem stykket indtræffer det foromtalt forfald, som resulterer i destruktationen. De tidligere valsetemaer flettes sammen hulter til bulter, og det virker som om der foregår en indre kamp mellem valsen og en højere kraft, der forsøger at tvinge valsen i knæ. Kampen bliver vildere og vildere. Valsen forsøger at trænge igennem den øredøvende larm fra stortromme og bækken. Brincker ser klart *La Valse* i lyset af 1. verdenskrig, idet han til sidst beskriver, hvordan det jublende valsetema maltrakteres af stortrommens kanonskud og bækkenernes granatsplinter (Brincker 2002, s. 35).

Maurice Ravels orkesterværk fra 1920 *La Valse* starter altså med intetheden og slutter med et brag – den endelige opgiven. Det virker som en livscyklus, der strækker sig fra livets begyndelse via opblomstringen til forfaldet, destruktationen og den endelige bratte afslutning, hvor intet mere er muligt.

Når man lytter til stykket fornemmes klart det fejende og flotte, som valsen repræsenterer, og det er tydeligt at høre, hvornår denne positive ophøjethed bliver brudt af dels uregelmæssigheder i rytmen og dels af voldsomme udfald fra orkestrets instrumenter. Især høres stortrommen, der abrupt afbryder det smukke som kanonskud i en krig, hvor idyllen ødelægges. Derudover høres også blæserne og trommerne som de instrumenter, soldater benytter ved krigshandlinger, så som angreb og tilbagetrækning. Man fornemmer krigsskuepladsen og slagmarken, hvor det gode bliver nedkæmpet af det onde.

***La Valse* - skriveprocessen**

Processen med at skrive *La Valse* strakte sig som nævnt over langt tid – Ravel fik ideen til kompositionen allerede i 1906. I et brev til Jean Marnold skrev han den 7. februar 1906, at han havde planer om at påbegynde "*a grand waltz (sic), a sort of homage to the memory of the great Strauss – not Richard, the other one, Johann.*" (Orenstein 1990, s. 80). 5 måneder senere skrev han i et brev til Misia Sert, dateret 19. juli 1906, at han af den franske dirigent Edouard Colonne var blevet opfordret til skrive noget til den kommende vinter – og efterfølgende nævnte, at han havde planerne om *Wien*, som han dengang kaldte stykket (Orenstein 1990, s. 82-83). Han benyttede hverken den franske *Vienna* eller det engelske *Vienna* – men derimod det østrigske (tylske) *Wien*.

La Valse blev igen af Ravel nævnt i et brev til komponisten Alexis Roland-Manuel den 26. september og den 1. oktober 1914. 1. verdenskrig var på dette tidspunkt brudt ud. Stykket hed stadig *Wien*, men han kaldte det nu et symfonisk digt – og skrev endda i brevet den 1. oktober, at han var ved at færdiggøre det ("*to complete*"). (Orenstein 1990, s. 154-156).

Ifølge Gerald Larners bog *Maurice Ravel* fra 1996 skulle Ravel i 1914 have udtalt/skrevet, at et værk som var opkaldt efter Østrigs hovedstad var "*upassende set i lyset af tidens krav*" (Larner 1996, s. 169). Om Ravel kun refererer til titlen, således at han siden hen kalder værket *La Valse*, eller det går på indholdet, og at han derfor ikke kan arbejde videre med sin fascination af Wien, valsen og Strauss, fremgår ikke klart. Dog tror jeg på det sidste, idet han en enkelt gang efter

krigen (i brev af 15. januar 1920 til Ida Godebska) benævner værket *Wien*. (Orenstein 1990, s. 195). Vigtigt er det i hvert fald, at han absolut ser stykket i forhold til krigen og tager stilling. Tænker man nærmere over det, var det vel upassende som franskmand at hylde hovedstaden i et land, man var i krig med. Østrig var en del af Centralmagterne, mens Frankrig var sammen med bl.a. England i Tripelententen.

Omkring dette tidspunkt skrev Ravel i sine breve meget om sin syge mor samt om forholdene i forbindelse med et ønske om optagelse i den franske hær. Ravel vejede for lidt til at kunne opfylde hærens krav - men det lykkes ham dog den 14. marts 1916 at blive optaget i hæren som lastbilschauffør. Tiden, hvor han ikke kørte lastbil, tilbragte han i barakkerne, hvor han skrev breve og fantaserede om den musik, han ville skrive, når han vendte tilbage. (Nichols 1977, s. 98-99).

I september 1916 fik Ravel dysenteri og vendte efter hospitalsophold svækket tilbage til Paris, hvor hans mor var alvorlig syg. Hun døde 5. januar 1917, og perioden, der fulgte, var hård for Ravel, både fysisk og psykisk. Han bebrejdede sig selv, at han havde valgt krigen frem for sin mor og led af depressioner, søvnløshed og vægttab. I januar 1919 tog han efter sin læges opfordring på kurophold, hvorefter han efter nogle måneder vendte tilbage og boede rundt omkring hos venner. I slutningen af 1919 flyttede han ind i et lånt hus i Lapras, ca 100 km syd for Lyon, hvor han i selvvalgt isolation langsomt fandt tilbage til sin kreative entusiasme. (Nichols 1977, s. 99 og 104-105).

Stykket *La Valse* begyndte igen at spøge, da Ravel af lederen af Ballet Russe, Serge Diaghilev var blevet spurgt, om han ville lave et værk, som kunne bruges til en balletproduktion i 1920-sæsonen. (Nichols 1977, s. 105). Der var nu gået 5 år siden han sidst havde omtalt værket – det virker, som om det har ligget i skrivebordsskuffen fra før krigen til nu efter dens afslutning.

På trods af søvnløshed arbejdede Ravel som en hest frem til 13. april 1920, hvor han i et brev til Georgette Marnold skrev, at han aftenen før afsluttede *La Valse*, der som orkesterværk blev på 75 sider (Orenstein 1990, s. 200-201). I den periode, hvor han færdiggjorde værket, havde han samtidig tid til at hjælpe den unge komponist, Nicolas Obouhov, som studerede komposition og orkestrering hos Ravel. Derudover tog han tid til at tage til Paris for at deltage i prøverne på 2 andre værker, *Le Tombeau* og *Deux Mélodies hébraïques*. Den 27. december 1919 skrev han i et brev til Ida Godebska, at han helt havde glemt, at det lige havde været juleaften (Orenstein 1990, s. 195), og i brev den 1. marts 1920 til Hélène Jourdan-Morhange: "*I am working like I haven't been in many years, in total isolation, despite very poor health ...*" (Orenstein 1990, s. 200).

Inden færdiggørelsen af den orkestrerede udgave tog Ravel til Paris, hvor han i overværelse af Diaghilev, Francis Poulenc og Igor Stravinsky spillede *La Valse* for 2 klaverer sammen med Marcelle Meyer. Poulenc har i sine erindringer fortalt om denne opførelse og bemærkede, at Diaghilev ikke brød sig om stykket, "*... Ravel, it is a masterpiece ... but it is not a ballet ... it is the portrait of a ballet ... the painting of a ballet.*" Ravel forlod straks stedet, indigneret og skuffet. (Nichols 1977, s. 106 og Mawer 2000, s. 151).

La Valse fik, trods Diaghilevs hårde ord, sin orkesterpremiere 12. december 1920 – men Ravel måtte vente helt til 1928 inden stykket af les Ballets d'Ida Rubinstein blev sat op som ballet med koreografi af Bronislava Nijinska.

Deborah Mawer ser ballet-delen som en vigtig del af Ravels *La Valse* og i den sammenhæng, at mens han løfter Wiens folkelige dansemusik op til en status som orkestral kunst-musik, så bliver de amatør-dansende par løftet til status som professionelle balletdansere. (Mawer 2000, s. 150).

Som note til orkesterpartituret har Ravel ved en prøve op til premieren 12. december 1920 nedskrevet nogle balletregi-bemærkninger (ballet arguments): "*Through whirling clouds, waltzing couples may be faintly distinguished. The Clouds gradually scatter: one sees an immense hall filled with a swirling throng. The stage is gradually illuminated. The light of the chandeliers reaches its peak at the fortissimo. An imperial court, about 1855.*" (Orenstein 1990, s. 511).

Ballet – og det at komponere værker, som skulle udtrykkes – ikke kun gennem musikinstrumenter men også gennem koreografi og dans på scenen – var vigtigt for Ravel. Flere af hans værker, *Boléro* og *Daphne et Chloé* var sammen med *La Valse* værker, han komponerede med henblik på, at de skulle opføres som balletter. Han udtalte, at "... ballet i sin enkelthed viser rå følelser..." , og at "... kærlighed, ondskab og galskab er frembragt gennem den mest passende af dansemetaforer..." (Mawer 2000, s. 140).

Man kan spørge sig selv om Diaghilev havde ret eller ej. Journalisten og kritikeren Burnett James mener, at *La Valse* som ballet praktisk talt ikke overlevede. Derimod mener han, at *La Valse* har overlevet som orkesterværk og kommer til sin fulde ret i orkestersalen, hvor den også hørte til fra begyndelsen. (Burnett James 1983, s. 96).

Det kan være problematisk med en kunstner inden for et æstetisk område, der ønsker at overføre sit værk til et andet felt. I dette tilfælde, hvor en komponist så stærkt har ønsket, at hans værk skulle blive til en ballet, går den subjektive faglighed og dømmekraft (komponisten Ravel) så at sige ind på et andet område, hvor den mødes med dette områdes subjektive faglighed og dømmekraft (koreografen Diaghilev). Koreografens subjektivitet bliver betvivlet, og komponisten accepterer ikke en anden faglig kompetences bedømmelse af værket set fra en anden vinkel og i et andet lys.

Ifølge ovenstående fremgår det klart, at Ravel har haft lyst til, at hans musik i mange tilfælde skulle bruges til ballet, og han har selv haft mange tanker og ideer. *La Valse* som ballet faldt dog på dette tidspunkt ikke så heldigt ud – og værket vil for de flestes vedkommende måske stadig ses som et orkesterværk, der er så fortættet, og som har så store dybder, at det kræver en intens lytning og måske ikke hører hjemme på en balletscene. Til dette skal dog nævnes, at både George Balanchine og Frederik Ashton i 1950'erne lavede koreografi til *La Valse*, og at balletterne spilles i dag – både i USA og Rusland.

Analyser af *La Valse*

Deborah Mawer skriver i sin bog *The Cambridge Companion to Ravel* fra 2000, at en af tolkningerne af *La Valse* har været betegnelsen af det habsburgske riges fald og den høje europæiske kulturs undergang før første Verdenskrig (Mawer 2000, s. 51-52). Ravel selv siger i et interview til den hollandske avis *De Telegraf* den 30. september 1922, at *La Valse* ikke har noget at gøre med situationen i Wien og det symbolske i dette. "*In the course of La Valse, I did not envision a dance of death or a struggle between life and death ... it is a dancing, whirling, almost hallucinatory ecstasy, an increasingly passionate and exhausting whirlwind of dancers, who are overcome and exhilarated by nothing but 'the waltz'*" (Orenstein 1990, s. 423).

Ravel fortalte i 1938 Alexis Roland-Manuel om *La Valse*. Dette skete i forbindelse med et interview, hvor forskellige oplysninger skulle samles og bruges som noter ved pladeudgivelser. Ravel sagde, at *La Valse* var tænkt som "... *une sorte d'apothéose de la valse viennoise qui, dans mon imagination, était associée à une impression de danse fatale et fantastique de derviche.*"¹ (Orenstein 1990, s. 32)

På trods af Ravels forsikringer om, at *La Valse* ikke var ment som en kamp mellem liv og død men som en hyldest til wienervalsen og Johann Strauss, har kritikere og forskere efterfølgende oftest været af en anden mening. Burnett James skrev i sin bog *Ravel* i 1983, at det retmæssigt kunne ses som "*a wartime work*" og at det virker som en dance macabre eller totentanz med en rasende og afsindig energi, der ender i mere end en antydning af dommedag. Han refererer endvidere til, at den østrigske dirigent og komponist Felix Weingartner engang har sagt, at der er noget tragisk i en Strauss-vals. (James 1983, s. 86).

Fascinationen af Wien, vals og Strauss

Mens Ravels *Boléro* især af franske forskere er blevet set som symbol på kval, pinsel, sindssyge og død, er *La Valse* som før nævnt mere blevet tolket som symbol på det habsburgske riges fald og den høje europæiske kulturs undergang før 1. verdenskrig. Brincker skriver, at han ser Ravel "... *demonstrerer, hvordan dette fører til sammenbrud af den konstruktive logik og hierarkiske orden, som ligger til baggrund for klassikkens og romantikkens musikalske mesterværker.*" (Brincker 2002, s. 33).

Ravel skabte sin musik på randen af en ny tid. Modernismen var ved at trænge igennem, og det sås især inden for malerkunsten med impressionismen som udtryk. Det nye ved denne tid var, at kunstnerne arbejdede med at videregive deres egne sansninger eller opfattelser af virkeligheden med de virkemidler, de havde til deres rådighed – eller som de udviklede for at nå frem til netop deres version af virkeligheden. Der blev stillet spørgsmålstegn ved de absolutte sandheder og man havde en tro på – og en begejstring for – fremskridtet.

Det ydre og det indre – form og betydning – smeltede sammen, og samtidig blev der skabt flere og nye sammenhænge. I dette kølvand skabtes også et masseopbrud af kræfter, der var styret af den sociale skævvridning, der kom samt en nationalisme, som førte til fascisme og nazisme. Man så i dette lys tilbage på en "verden af i går" – stærkest portrætteret i Stefan Zweigs bog af samme navn udgivet posthumt i 1942. Det var Wien, det handlede om – Zweigs Wien med Goethe og Beethoven samt forfaldet derfra. Den nye tids kunstnere – bl.a. impressionisterne – var nødt til at sige det samme som komponisten Arnold Schönberg sagde: "*Jeg er en konservativ, som historien har tvundet til at blive revolutionær.*" (Steensen 2003, s. 172).

Det romantiske, det smukke, det ideelle og det objektive blev herved sat under pres. Der blev skabt montager, der dybt nede havde rødder i de klassiske former, men som fremstod abrupt og modsætningsfyldt. Paris blev det sted, hvor avantgarde-kunstnere fra alle dele af Europa mødtes. Man blev her inspireret af de forskellige eksotiske retninger inden for kunsten.

¹ "... a sort of apotheosis of the Viennese waltz, mingled with, in my mind, the impression of a fantastic, fatal whirling." Den franske udgave af citatet har jeg fra omslaget på en cd-indspilning af *La Valse* med Julian Thurber og Ingrid Thorson (Music for two pianos and piano duet, Olympia 1997)

Ravel, der virkede i – og omkring Paris, var omkring århundredeskiftet meget optaget af, hvad der var såvel spansk som orientalsk – men også af Stefan Zweigs "verden af i går". Carl E. Schorske skriver i sin bog *Fin-de-siècle Vienna* fra 1961, at Ravel med sit værk *La Valse* opstiller nogenlunde den samme problemstilling som den østrigske intelligentsia i slutningen af 1800-tallet gjorde det: Hvordan kunne deres verden falde i grus? Havde individerne psykiske karakteristika, som var uforenelige med samfundet; var samfundet som hele skyld i en forvrængning eller destruktion af individerne, som havde skabt det? Eller – var der end ikke et rytmisk socialt hele overhovedet, kun en illusion om en forenet bevægelse af tilfældigt sammensætning af en uhomogen flok af enkeltpersoner? Hvis det sidste var tilfældet – kunne dette så formes til virkelighed? (Schorske 1961, 3-4).

Individerne er i Ravels musik de forskellige temaer, som finder sammen i dansen. Den fejende rytme bliver nærmest drevet til vanvid. Det fælles midtpunkt bliver overspændt og gjort fri fra sammenhængen. Det hele hvirvler mere og mere, det harmoniske bliver uharmonisk. Til sidst bryder valsen sammen i en syndflod af lyde, hvert tema fortsætter med at drage deres sidste individuelle, excentriske og fordrejede åndedrag – i det totale kaos. (Schorske 1961, 3-4).

Det kan være svært både at hylde det gamle og traditionelle – og så på samme tid være moderne og fremadsynet. Wiener-intelligentsiaen havde måske det problem, at den ville vende sig mod det udfordrende moderne uden samtidig at ville vende ryggen til det gamle. Den kunstneriske retning med montager bygger også på, at man tager allerede eksisterende ting og fragmenterer og sætter dem ind i en ny kontekst, hvorpå der dannes nye udtryk og sammenhænge.

Wien og kongressen

Wien har gennem mange århundreder været handelscentrum mellem øst og vest. Efter osmanernes tilbagetrækning i 1683 begyndte habsburgerne at præge byen med barokbygninger, og tilstedeværelsen af kejseren gjorde byen til det naturlige hjemsted for Europas adelige familier og rige borgerskab. Napoleon indtog byen i 1805 og igen i 1809. Efter hans fald fastlagde Wienerkongressen 1814-15 nu Europas politiske nyordning.

Sideløbende og i tæt samhørighed med den politiske og imperiale dagsorden fungerede kunst- og kulturlivet i Wien. Byen blev med sin økonomiske udvikling fundament for et rigt musikliv med koncerter, operahuse, musikforlag mv., og det tiltrak komponisterne Haydn, Mozart og Beethoven. Stilen og perioden fra 1770 blev kaldt wienerklassik og forskellige genrer opstod, bl.a. klaversonaten, strygekvartetten, klaverkoncerten og symfonien.

Tiden var romantikken – man længtes. Man var draget af det irrationelle, det fantastiske og det fjerne; det historiske og den uberørte natur. Musikken var den kunstart, som bedst kunne udtrykke disse længsler. Der blev komponeret både "seriøs" og "let" musik, alt efter formålet. Den seriøse kunstmusik blev opfattet som funktionsløs og udelukkende fremkaldt af et kunstnerisk udtryksbehov. Den lette og mere populære musik var oftest skrevet efter ønske, og blev – om ikke nødvendigvis dårlig – så dog til noget andenrangs i forhold til den borgerlige musikkulturs dannelsesideal. Meget af den lette musik var dansemusik – som blev brugt til de mange baller, hvor det bedre borgerskab skulle underholdes ved egen deltagelse.

Frankrig sluttede i maj 1814 fred i Paris med en koalition af europæiske magter. Europas fyrster og diplomater blev efterfølgende indkaldt til en kongres i Wien fra september 1814, hvor den vittige bemærkning var, at *Le Congrès ne marche pas, il danse*. Det symboliserede det store

opbud af prominente deltagere, der blev holdt hen med baller, maskerade og andet, mens det diplomatiske korps forhandlede. Man gik ud fra, at kongressen allerede før julen 1814 ville have løst de politiske problemer, men da de diplomatiske forhandlinger fortsatte – så fortsatte festen også. Den østrigske Kejser Franz var rundhåndet over for sine gæster – kun det bedste var godt nok.

Wienervalsen – skandale og småborgerlighed

Selv om wienervalsen på dette tidspunkt endegyldigt var slået igennem som den nye modedans, var det mere den langsomme sydtyske dans *Länder* eller *Deutsche Tänze*, der blev danset i de kejserlige dansesale. Wienervalsen blev dog hurtig udbredt og danset af det bredere borgerskab i den del af restaurations- og underholdningsbranchen, der også fungerede som spise- og danselokaler. Nogle af disse danserestauranter havde plads til mange hundrede gæster og krævede orkestre fra 30 op til 80 musikere – det var en stor forretning.

Wienervalsen var en folkelig pardans, hvor drejninger og fysik kontakt mellem partnerne spiller en væsentlig rolle – de traditionelle kædedanse som f.eks. den franske quadrille blev udkonkurreret. Valsen blev betragtet som usædelig, da den kom frem. Det var skandaløst, at en mand og en kvinde dansede offentlig i en kunstig omfavelse, men langsomt tog selv de kongelige dansen til sig.

Wienervalsen kom til at symbolisere det almindelige borgerskabs deltagelse i selskabslivet – da det var en dans, alle kunne praktisere og udføre alle steder. Den kom også til at symbolisere det muntre men lidt småborgerlige romantiske liv, hvor alle sorger blev danset bort.

Hos Ravel bliver man i *La Valse* draget med ind i denne romantiske musik- og dansekultur. Ravel fremstiller wienervalsens form og lader den derefter gå i opløsning. Det er så i dette tilfælde ikke kun wienervalsens opløsning – men hele den klassisk-romantiske musikkulturs destruktion.

La Valse kommer til at have en skygge af nemesis og fatalitet over sig. Den kultur, som hyldede dette småborgerlige romantiske – og lod sig indhulle i wienervalsens forførende tåger, blev mødt med apokalyptisk dommedag, som samfundsmæssigt – i form af 1. verdenskrig – satte en endelig stopper for en tidligere tids legendariske og sværmeriske udfoldelser. Modernisten Ravel har med dette orkesterværk vist, at den klassisk-romantiske verden efter en lang og fejende storhedstid nødvendigvis måtte ophøre og afløses af noget andet. Der var ingen anden udvej.

Ravel tager romantikkens lette dansemusik ud af dens rette sammenhæng som underholdning for det bredere borgerskab og løfter det op til at være kunstmusik, som ikke er dansevenligt, men hvor man bliver nødt til kritisk at forholde sig til det kunstneriske udtryk. Ravels musik træder i karakter og får en ekstra dimension.

***La Valses* indre udtryk**

Orkesterværket *La Valse* er blevet set som et af modernismens nøgleværker, hvor de ydre omstændigheder forsvinder ind i værket. Symbolet på romantikken og verden af i går er wienervalsen, og bliver – sammen med 1. verdenskrig og Habsburgernes fald – i *La Valse* det indre udtryk. Forestillingen om den gamle verden kan ikke længere bestå – realismen overtager romantikken. Verden af i går styrter i grus og bliver ofret i det interne europæiske magtspil under 1. verdenskrig. (Brincker 2002, s. 33).

Den ødelæggende kraft i *La Valse* er stærkere, fordi den kommer inde fra den sentimentale, følsomme og banale wiener-lyd. Det er fantastisk at tænke sig, at det er dette Ravel allerede arbejdede på fra 1906, og som han op til, under og efter 1. verdenskrig har udviklet til at være et så tvetydigt og skarpsindigt værk, der provokerede samtiden.

I et brev til Maurice Emmanuel fra 14. oktober 1922 skrev Ravel: "*Nogle ser en intention af parodi, selv karikatur, andre en tragisk hentydning - afslutningen på det andet rige, Wiens tilstand efter krigen etc. ... Tragisk, ja, det kan være som et hvert andet udtryk - nydelse, glæde - som er skubbet til ekstremerne. Man skal kun se det i det, som kommer fra musikken; en stigende udvikling af lyd og klang.*" (Nichols 1977, s. 108 og Orenstein 1990, s. 229-230).

Det er bemærkelsesværdigt, at Ravel - selv efter 1. verdenskrig stadig har set *La Valse* som en hyldest og en ophøjelse af wienervalsens og ikke som et forfald og afslutningen på en epoke - og det på trods af, at når man hører musikken, ikke et øjeblik er i tvivl om, at det netop er mødet mellem det klassisk-romantiske i form af svingende valsetakter og så dets sammenbrud og endeligt, hvor rytmen skifter karakter fra vals til march.

Ravel var måske nok fascineret af Wien, valsen og Strauss. Måske så han tilbage på verden af i går med længsel, men det stemmer ikke overens med billedet af ham som modernist og ønsket om at hylde det moderne samt hans fascination af symbolismen og kubismen som Deborah Mawer skriver om. (Mawer 2000, s. 49-50)

Han må have haft en vilje, der har været medvirkende til, at han har ønsket, at wienervalsens skulle kollapse og bukke under – på trods af sit ønske om at forherlige den. Det er dens undergang samt døden, der sejrer, vi oplever. Som lytter er vi ladet alene tilbage med intetheden og muligheden for at starte noget nyt. En epoke hylides og afsluttes og en ny kan begynde.

Måske kan Ravels manglende ønske om at acceptere andres tolkning af *La Valse* som symbol på det habsburgske riges fald og den høje europæiske kulturs undergang handle om, at det måske har været for kontroversielt, at han meldte sin egen mening klart ud. Han holder fast i det umiddelbare; og ved, at han ikke siger, hvad værket virkelig handler om, så bliver det ikke entydigt men flertydige og med mulighed for andres fortolkninger. Stykket bliver på en måde mere levende og mystisk, fordi komponisten ikke endegyldigt har fortalt, hvad det handler om.

Konklusion

Maurice Ravel brugte 14 år fra 1906 til 1920 til at komponere orkesterværket *La Valse*, som kun varer ca. 15 minutter. Stykket er ifølge Ravel selv en hyldest til Wien, "verden af i går" og Johann Strauss, mens andre klart har set det som den høje europæiske kulturs undergang og det habsburgske riges fald op til 1. Verdenskrig.

Værket er sammensat af både metrisk regelmæssige og uregelmæssige takter. Fra den spæde uregelmæssige livsbegyndelse går det over i regelmæssige valsekæder, der skal symbolisere det egentlige liv. Lidt over halvvejs henne i stykket indtræffer forfaldet, og valsen bliver som i en krig forsøgt nedkæmpet af uregelmæssigheder. Kampen fortsætter i øget tempo, hvor valsen i forsøg – der bliver færre og kortere – prøver at komme op. Den endelige destruktion indtræffer til sidst, hvor intet mere er muligt. Vi efterlades med stortrommens kanonskud og bækkenernes granatsplinter – og klar til en ny begyndelse.

Ravel tager romantikkens lette dansemusik og løfter den op, så det bliver til kunstmusik. De amatøragtige dansende borgere bliver i Ravels vision professionelle balletdansere, der ved hjælp af denne nye og moderne musik symboliserer ophøjelsen og afslutningen på en epoke, der afsluttes. Det er Ravels salut til verden af i går – præmisserne og udtryksformen er modernistisk.

29.954 tegn / 2000 = 15,0 normalsider + bilag.

København, den 21. juni 2005

Jens Christian Jensen

Anvendte udgaver af Maurice Ravels La Valse:

Orkesterværk:

London Symphony Orchestra, Claudio Abbado: Ravel Complete Orchestral Works. Deutsche Grammophon 1982

Klaverudgave:

Igor Sjukov på *Rarities of piano music 1996. Live recordings from the 1996 festival at Schloss vor Husum*. Danacord 1997

Klaverudgave for to hænder:

Julian Thurber og Ingryd Thorson: *Music for two pianos and piano duet*, Olympia 1997

Litteratur

Forfatter, titel, forlag, udgivelsesår, sider	Normal- sider
Benjamin, George: Last Dance. In <i>The Musical Times</i> , Vol 135, No 1817, juli 1994. Side 432-435	4
Brincker, Jens: <i>Det moderne og det ny. Musikhistorier 1890-1950</i> . Systime 2002. Side 4-35.	32
Brincker, Jens: <i>Wien. Drømmeby og undergangsstad</i> . Systime 1993. Udvalgte sider.	50
Hall, Alice Tully: <i>La Valse</i> . Note til program i forbindelse med opførelse af La Valse den 10. februar 2003 af The Mannes Orchestra. Side 1-4.	4
Davies, Laurence: <i>Ravel Orchestral Music</i> . British Broadcasting Corporation, 1970. Side 5-64.	60
Hess, Remi: <i>Der Waltzer. Geschichte eines Skandals</i> . Europäische Verlagsanstalt, 1996. Udvalgte sider	50
James, Burnett: <i>Ravel</i> . Omnibus Press, 1983. Side 83-99.	17
Jenkélévitch, Vladimir: <i>Ravel</i> . Greenwood Press, 1959. Side 60-65.	6
Ketting, Knud (ed.): <i>Den europæiske musikhistories historie. Bind 2: 1740-1914</i> . Gyldendal 1983. Udvalgte sider.	30
Krog, Ole Villumsen og Preben Ulstrup (ed.): <i>Danmark og Den Dansende Wienerkongres. Spillet om Danmark</i> . Den Kongelige Udstillingsfond 2002. Side 201-215, 233-245.	28
LaFave, Kenneth: Anmeldelse i <i>The Arizona Republic</i> 1. februar 2004 (uden overskrift) http://www.home.earthlink.net/~sandrikasaw/ravel.html	4
Larner, Gerald: <i>Maurice Ravel</i> . Phaidon Press Ltd, 1996. Side 168-186.	19
Mawer, Deborah: <i>The Cambridge Companion to Ravel</i> . Cambridge University Press, 2000. Side 1-4, 44-61, 140-161, 260-286.	71
Nichols, Roger: <i>Ravel</i> . J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1977. Side 44-57, 68-71, 96-108, 132-135, 152-171.	55
Orenstein, Arbie: <i>A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews</i> . Dover Publications, Inc. 1990. Udvalgte sider	110
Schorske, Carl E.: <i>Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture</i> . Cambridge University Press 1961. Side xiii-xxx, 3-23.	39
Steensen, Steen Chr.: <i>Gyldendals bog om klassisk musik</i> . Gyldendal, 2003. Side 167-193, 285-286.	29
Normalsider i alt	608