

Ravel, Maurice (1875-1937)

Fransk tonsättare.

Kan en tonsättare skriva emotionell musik utan att vara subjektiv? Om svaret är ja borde Ravel vara ett bra exempel. Hans musik speglar väl hans personlighet. Ravel var en reserverad person, sentimentala uttryck var helt främmande för honom. Men nog finns det en alldeles speciell, om inte glöd så i alla fall, intensitet i Ravels verk. Ravel fick det tvivelaktiga nöjet att ständigt bli jämförd med Debussy, en jämförelse som även Debussy var innerligt trött på. En del kritiker betraktade rent av Ravel som en dålig kopia av Debussy. Men förhållandet mellan dem, åtminstone i fråga om musikaliskt givande och tagande, har även liknats vid relationen mellan Haydn och Mozart. Den tidiga vänskapen grumlades dock betydligt med åren. Det har sagts att Debussy var tondiktare och Ravel kompositör, vilket väl är ett tillspetsat uttryck för att beskriva skillnaden mellan en tonmålare av programmusik och en intellektuell konstruktör av absolut musik. Ravel anses av många ha varit lika revolutionerande för pianospelets utveckling som Chopin. Även på orkesterklangens område var han en mästare. Flera av hans orkestreringar av andras verk har blivit berömda, t.ex. Musorgskijs *Tavlor på en utställning*. Klart var att Ravel under hela sin verksamma tid var mer benägen än Debussy att utnyttja de klassiska formidealen.

På grund av Ravels utomordentligt noggranna arbetssätt – Stravinskij kallade skämtsamt Ravel *den schweiziske urmakaren* – blev hans opusförteckning ganska begränsad. Med tanke på detta är det ändå förvånansvärt många verk som är kända och älskade. Till dessa hör *Pavane för en död prinsessa* (för piano 1899, orkesterversion 1912), orkesterstycket *Rapsodie espagnole* (1907), pianosviten *Gaspar de la nuit* (1908), baletten *Daphnis et Cloé* (1909-11), pianosviten *Le tombeau de Couperin* (1914-17, orkesterversion 1919), *La valse* (1920), *Bolero* (1928) och de två pianokonserterna (1931). Mest kända och spelade av hans kammarmusikverk är stråkkvartetten (1903) och pianotriön (1914)

Stråkkvartett F-dur

1. *Allegro moderato – Très doux* 2. *Assez vif – Très rythmé*

3. *Très lent* 4. *Vif et agité*

1902-03

Ravel dedicerade sin kvartett till sin lärare i komposition Gabriel Fauré. Men det var Debussy snarare än Fauré som var inspirationskällan. Det fanns t.o.m. kritiker som menade att det var fråga om ett plagiat. Andra menade att kvartetten var i behov av en omfattande bearbetning. Debussy själv uppmanade emellertid Ravel att inte ändra en enda not. Tyvärr skapade de ständiga jämförelserna till slut missämja mellan de två. Alldeles oberoende av eventuella likheter med den äldre mästarens verk har Ravels kvartett egna kvaliteter. Den skiljer sig även från föregångarens genom en stramare form i klassisk anda. Liksom Debussys kvartett hör den till de mest spelade kvartetterna och de kopplas ofta ihop på samma skiva.

Första satsen är byggd i tydlig sonatform. Det inledande temat spelar huvudrollen i satsen.



Det dyker upp i flera olika skepnader i den långa huvudgruppen. Det lyriska sidotemat spelas i två oktavers intervall av violin 1 och viola, vilket ger en speciell klang.



En intressant detalj är triolerna i slutet av takterna som även finns i flera av Debussys kvartetteman. När temat upprepas i violin 2 är det kombinerat med en vacker motstämman, som vandrar från violin 1 till violan.

I genomföringen dyker ett nytt, mycket uttrycksfullt tema upp.

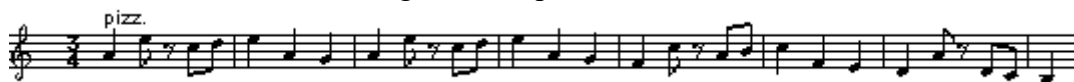


I återtagningen bjuder Ravel på ett extra raffinemang genom att sänka tonen e till ess andra gången sidotemat spelas (se violastämman i notexemplet).

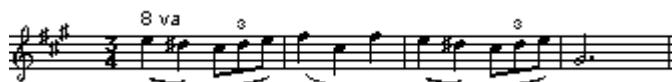


Motstämman från expositionen höjs samtidigt i första takten från e till g så att ett nonackord uppstår. (Med ackordanalyser, som brukar användas inom jazzmusiken, skulle förändringen av harmonierna ha betecknats Fmaj7 → F9¹. Septim- och nonackord är vanliga i Ravels musik, liksom heltonsskalor och pentatonik (se Debussys stråkkvartett). En coda, där motiv från huvud- och sidotema kombineras, avslutar satsen.

Andra satsen, *Assez vif – Très rythmé*, är tredelad, med en snabb inledande och avslutande del kring en långsam mittedel. Den har alltså karaktär av ett scherzo med trio. Det inledande temat är en livlig melodi i pizzicato.



Det avlöses av en melodi som verkar bekant. Det har nämligen samma trioler i slutet av takterna som 1:a satsens sidotema:



Detta, satsens 2:a tema, kommer att dyka upp även i den långsamma mittdelen. Mittdelen inleds i cello med tema nr 3:



Efter en stund hörs en variant av tema 2, nu i följande skepnad:



Detta avsnitt leder fram till en återkomst av tema 3, hisnande skönt, till harpliknande ackompanjemang:



Det snabba inledningsavsnittet återkommer i förkortad form och avslutar satsen.

¹ Se även Berg, Lyrisk svit, fotnot 1.

Den långsamma tredje satsen, *Très lent*, är uppbyggd rapsodiskt av flera korta episoder. Inledningen har samma tonart som föregående sats (a-moll). I denna suggestiva början spelar violan och cello huvudrollerna. Den leder över till satsens huvuddel (Gess-dur) som även den låter violan ta hand om temat:



Detta avlöses av ekon från första satsens huvudtema:



Ett annat vackert violatema, som återkommer flera gånger är



Mellan varje ny episod genljuder första satsens cykliska huvudtema.

Ett helt nytt tema är följande som framförs av violin 2.



Även andra teman förekommer i denna rikt sammansatta sats, där Ravels instrumentationskonst och magiska klangvärld firar triumfer.

Finalen, *Animé*, inleds med ett furiöst surrande i femtakt (5/8). Detta blir ett återkommande avsnitt åtskilt av mera lyriska inslag, oftast i tretakt. Bland de senare lägger man kanske främst märke till följande två teman:



Det senare har tydliga likheter med sidotemat i första satsen och tema 2 i andra satsen. Satsen slutar som den började med det kraftfulla surrandet i femtakt.

Introduktion och Allegro

för flöjt, klarinett, harpa och stråkkvartett

1905

Stycket beställdes av firma Érard, en av Frankrikes främsta instrumentmakare av pianon och harpor vid sekelskiftet 1900. Pleyel, den andra stora firman, hade året före gjort en beställning av Debussy vilket resulterade i dennes *Danser för harpa och orkester*. Érards beställning var alltså en replik på detta. Pleyels beställning hade gjorts för att uppmärksamma firmans nyligen konstruerade och patenterade kromatiska harpa. Denna hade en sträng för varje halvton, alltså motsvarande tangenterna på ett piano. Érard gjorde harpor på klassiskt sätt med strängar diatoniskt ordnade likt de vita pianotangenterna, och där halvtoner åstadkoms genom ett sinnrikt system av 7 pedaler, som både kunde höja och sänka strängarnas toner över alla oktaverna. Denna typ av harpa, dubbelpedalharpan, är den som fortfarande används över hela världen. Pleyels kromatiska harpa slog däremot aldrig igenom och Debussys verk spelas alltså numera på dubbelpedalharpa.

Av någon anledning verkade Ravel aldrig ha tagit stycket till sitt hjärta. Det togs inte upp i hans verkförteckning och nämns aldrig i hans självbiografi. Detta är desto mera anmärkningsvärt eftersom verket var mycket framfört under Ravels livstid och fortfarande betraktas som en liten pärla. Stycket kan rekommenderas för älskare av impressionism; mer av den stämningen är svår att hitta på annat håll.

Verket är ensatsigt och består av en långsam *Introduktion* som följs av ett *Allegro*. Det senare har en struktur som liknar sonatformens.

Introduktion presenterar omedelbart 2 musikaliska idéer, den första i blåsarna (översta notsystemet) och den andra i stråkarna (nedre notsystemet):



Detta mynnar ut i en explosion av harp-arpeggion.

De två idéerna upprepas men nu med den första i stråkarna och den andra i blåsarna. Efter en paus byts det till 3/4 takt och ett något ökat tempo. Till arpeggio-ackompanjemang i både blåsare och stråkar hörs i cellon ett nytt tema:



Allegrot börjar med harpan ensam. Melodin (se notexemplet) är som sig bör smyckad med arpeggion, det för instrumentet utmärkande spelsättet. Dessa är dock utelämnade i notexemplet:²



Vi känner i detta huvudtema igen den andra av introduktionens huvudtankar. Temat flyttas över till blåsarna där det hörs i olika stämlägen.

I blåsarnas lägre register hörs så småningom även ett andra tema, som med sina upprepade punkterade fjärdedelar för ett ögonblick för in en känsla av tvåtakt. Men temat går fortfarande i tonikan:



Den mycket långa genomföringen börjar med en kort bearbetning av Introduktionens två huvudtankar. I övrigt ägnas den i huvudsak åt utveckling av Allegrots andra tema.

En överledande harpkadens utnyttjar bl.a. introduktionens två teman.

Återtagningen följer i stort expositionens temauppläggning om än inte stämföring.

Den avslutande codan börjar i harpan med Allegrots 2.a tema men avslutar med huvudtemat.

² Termen *Arpeggio* kommer från det italienska *arpa*, harpa. Ackorden ska brytas, som på en harpa.

Trio för piano, violin och violoncell

1. *Modéré* 2. *Pantoum: assez vif* 3. *Passcaile: Très large* 4. *Final: Animé*
1914

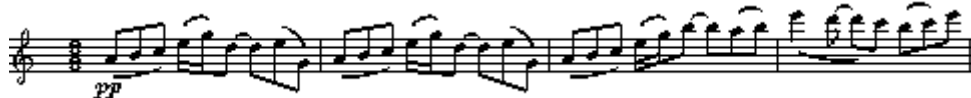
Min trio är klar. Jag behöver bara melodierna till den. De flesta uppfattar nog uttalanden av detta slag som ett skämt eftersom det strider mot vår uppfattning om hur arbetet med ett musikverk går till. Men under det dryga år, 1913-14, som Ravel arbetade med sin trio kan mycket väl form, stämföring och klang etc. ha förberetts i väntan på att temana skulle ta gestalt. Verket fick sitt uruppförande i Paris i januari 1915. Pianotriön är i motsats till stråkkvartetten genomsyrad av den hantverksskicklighet och tekniska perfektion som är så kännetecknande för Ravels mogna verk, och som han också på senare år ständigt strävade efter. Det hindrade honom dock inte från att i 60-årsåldern säga att han gärna hade bytt de senare verkens tekniska fulländning mot ungdomsverkens konstlösa friskhet och styrka.

Den inledande satsen, *Modéré*, är skriven i 8/8 takt. Bakom denna ovanliga men tillsynes jämna taktart döljer sig dock ett mönster med 3-2-3-rytm som hämtats från en baskisk folkdans. Huvudtemat presenteras av pianot och övergår därefter till stråkarna.



Man kan lägga märke till att nästan alla temana i verket har sekundintervall i sina första toner, stigande eller sjunkande.

Sidotemat, som tas upp av violinen, har liknande rytm, men utgör ändå en lyrisk kontrast. Tempot sänks och sjunker ytterligare när en temavariation upprepas.



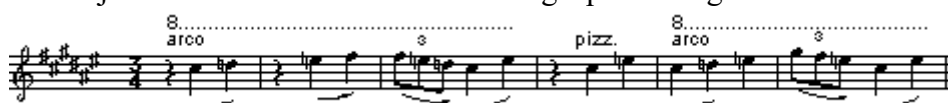
Sidotematets a-moll är modalt färgat, en teknik som genomsyrar hela verket.³ Vi ser alltså hur Ravel frångår sonatformens kutym att huvudtema och sidotema ska gå i olika tonarter. Ytterligare exempel på Ravels obstruktion mot praxis är att hela satsen slutar i C-dur i stället för i tonikan, a-moll.

Det är svårt att avgöra var gränsen mellan exposition och genomföring går. Ett 8-takters avsnitt med huvudtemat, kan vara en slutgrupp eller början på genomföringen. Denna passus följs av 8 takter noterat i diss-moll men med en raffinerad version av huvudtemat i fiss-moll, som börjar på tonen diss istället för ciss. Resten av genomföringen (9 takter) inleds med temat i e-moll. Kanske kan detta betraktas som en återtagning i fel tonart (ibland oegentligt kallad falsk återtagning). Ravel lär ha varit road av de Wienklassiska mästarnas trick. Den egentliga återtagningen, som är kort, börjar med huvudtemat i pianot samtidigt som stråkarna spelar en variant av sidotemat. Detta hörs sedan också i ensamt majestät. En coda byggd på huvudtemat avslutar satsen.

Den rörliga av de två mellansatserna, *Pantoum: Assez vif*, har tredelad scherzoform. Första delen öppnar med ett rytmiskt tema i pianot (första tonen spelas en oktav lägre):



Det följs av ett tema i stråkarna med härligt spanskt sug.



³ Skalan är *eolisk a-moll* d.v.s. alla de vita tangenterna på pianot med början på a. Här saknas dock ton nr 6, alltså f.

Pantoum, pantun, är en fyra-radig malajisk diktform som använts av bl.a. Baudelaire. I Sverige har Hjalmar Gullberg skrivit dikter i pantunform. Det finns dock ingen korrelation mellan diktens och musikstyckets form.

Ytterligare några teman i samma friska anda låter höra sig, innan den helt annorlunda Trion tar vid. Med breda stråk målar pianot upp en vacker melodi i 4/2 till stråkarnas rörliga figurer i bibehållen 3/4 takt.



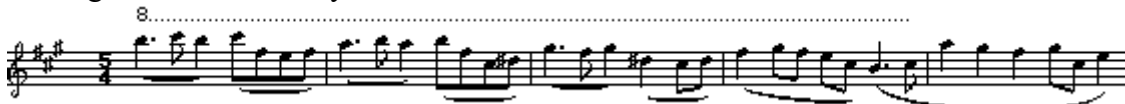
När melodin återkommer ligger den i stråkarna medan pianot tar hand om 3/4 figurerna. Den första delen återkommer på sedvanligt sätt och avslutar satsen.

Den långsamma satsen, *Passcaile*, är alltså en passacaglia. Det innebär att en basmelodi bildar underlag för ett antal variationer. Temat presenteras lågt i pianobasen:

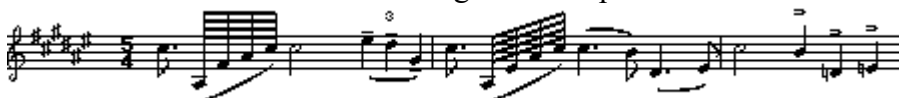


Detta passacagliatema för tankarna, åtminstone mina, till inledningen i Sjostakovitj pianotrio e-moll.⁴ Nio variationer följer, den sista i pianot ensamt.

I finalen, *Animé*, visar Ravel upp hela sin klangliga färgpalett. Huvudtemat får en ovanlig och främmande rytm med sin 5/4 takt.

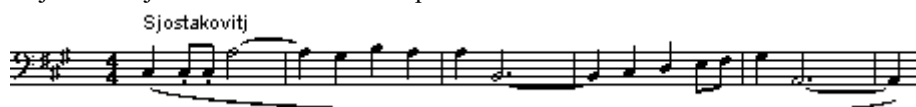


Liknande teman, bl.a. i 7/4 takt ingår även i expositionens första del. Sidotemat annonseras av en drill i stråkarna och ett glissando i pianot.



Ett genomföringsavsnitt finns med en del nya melodivarianter. Återtagningen presenterar liksom expositionen huvudtemat först i pianot och sedan i stråkarna, men här kan det vara fråga om en "falsk" återtagning i pianot medan det är den som hörs i stråkarna som är den egenliga (Se ovan under sats 1). Sidotemat spelas nu i D-dur. En coda baserad på huvudtemat avslutar detta mästerstycke.

⁴ Sjostakovitjs tema ser ut så här transponerat till samma tonart:



Sjostakovitj kan – medvetet eller omedvetet – ha varit påverkad av Ravels tema, när han 30 år efter Raveltrion skriver sin egen pianotrio. Men det kan naturligtvis även vara ett rent sammanträffande. Men det är intressant med associationer, när vi lyssnar på musik. De hjälper oss att komma ihåg vad vi lyssnat på genom att skapa spår i vårt minne.

Le Tombeau de Couperin

1. Prelude 2. Forlane 3. Minuet 4. Rigaudon

1914-17, 1919

Le Tombeau de Couperin skrevs ursprungligen som en pianosvit i sex delar. Tombeau var den gängse termen under 1600-talet för ett musikstycke till en bortgångens persons minne. I Ravels verk tillägnas varje sats en namngiven kamrat som stupat i världskriget. Titeln var säkert också en tribut till den franska barock-klavérsviten. François Couperin (1668-1733) var nämligen en av de förnämsta representanterna för den genren. Den svenska titeln på verket är *Till Couperins minne*. De sex satserna var Prelude, Fuga, Forlane, Rigaudon, Minuet och Toccata. Ravel omarbetade 1919 fyra av satserna till en orkestersvit för 2 flöjter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 2 horn, trumpet, harpa och stråkar. I denna orkestersversion firar Ravels instrumentationskonst stora triumfer. Den finns även anpassad för blåskvintett, vilket försvarar dess plats här bland kammarmusikverk.

Verket är inget dystert stycke som man kanske skulle kunna tro av titel och bakgrund. Ravel lär själv ha sagt att döden i sin eviga tystnad är sorglig nog ändå, utan att den känslan också nödvändigtvis måste finnas med i en sorgesång.

I *Prelude* dominerar det tema som omedelbart presenteras i oboen, vars traktör det ställs oerhörda krav på i hela verket.



Nästa sats, *Forlane*, har formen A-B-A-B.⁵ Huvudtemat i A, hörs omedelbart, i orkestersversionen i första violinen:



Huvudtemat i B introduceras i oboen.



A och B återkommer i förkortade upplagor. B-temat är förändrat men har rytmen kvar. I de sista takterna hörs A-temats första del.

Oboen öppnar första temat i sats 3, *Minuet*. Den är i vanlig ordning tredelad, A-B-A.



Trion, B, inleds i flöjt, klarinett och fagott:



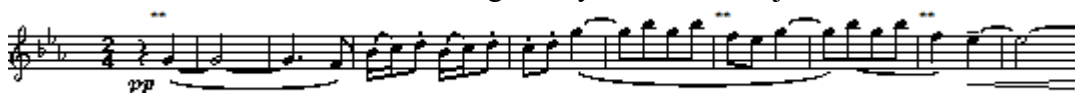
Första delen, A, återkommer en andra gång.

⁵ Furlane, forlana, är en italiensk folkdans, oftast i 6/8 takt, i allmänhet i snabbare tempo än Ravels version här.

Sista satsen, Rigaudon, har också A-B-A-form.⁶ Temat bjuder upp till en sprittande dans



Den kontrasterande B-delen har en lugnare rytm. Temat börjar i oboen.



A-delen återkommer och avslutar stycket.

Sonat för violin och piano

1 Allegretto 2 Blues. Moderato 3 Perpetuum mobile. Allegro
1923-27

Jazzen nådde Europa efter första världskriget, och flera jazz-celebriteter besökte Paris under denna tid och framåt, bl.a. Sidney Bechet. Ravel var mycket fascinerad av jazzmusik vilket hörs i flera av hans verk, inte minst i pianokonsserterna. Här är det kanske främst mellansatsen som är starkast präglad. Man skulle kanske tro att ett sådant verk hade tillkommit i en improvisatorisk anda, men varje ton är noga genomtänkt – Ravel kallades inte av en slump för *den schweiziske urmakaren*⁷ – och en fyraårig tillkomsthistoria talar ju sitt tydliga språk. Stycket får numera ofta beteckningen Violinsonat nr 2. Ravel nämligen redan 1897 skrivit en ensatsig violinsonat, som publicerades först 1975. Sonat nr 2 tillägnades violinisten Hélène Jourdan-Morhange. Hon hade fungerat som bollplank under arbetet med stycket. Vid uruppförandet var det dock George Enescu och Ravel som spelade. Kommentarererna nedan grundar sig delvis på en avhandling om Ravels virtuosa verk för violin.⁸

Liksom Tjajkovskij ansåg Ravel att piano och violin var inkompatibla som instrument. Och sonaten försöker inte utjämna dessa skillnader utan väljer i stället att betona dem. Ravel gör detta bl.a. genom att som komplement till violinstämman utnyttja pianot som två oberoende stämmor på bekostnad av dess harmoniska möjligheter. Det medför en gles och klar stämföring.

I första satsen presenteras satsens huvudtema i pianot ensamt utan stödjande ackord:



När melodin efter 6 takter tas över av violinen spelas i pianot flera ackompanjemangsfigurer som ska komma att bli betydelsefulla inslag i satsen. Följande två figurer är ganska lätta att uppfatta. Notexemplet för den första (B) saknar originalets förslag på de fyra första tonerna:



⁶ Rigaudon är en livlig dans i tvåtakt från södra Frankrike. Den var under 1600- och 1700-talen populär som sällskapsdans. Denna dansform användes även av Grieg i *Från Holbergs tid*.

⁷ Ett epitet om Ravel som tillskrivits Stravinskij.

⁸ Susan Irene Baer, *The virtuoso violin Works of Maurice Ravel*, Texas Tech University, 1992

En annan (C) känns kanske lättast igen på sina stigande, stora septimaintervall i takterna 2-6:



En tredje figur (D) utgörs av tvåklanger av stora septimaintervall. De påminner om ringande kyrkklockor. Endast översta tonen i tvåklangerna finns med i notexemplet:



Denna figur har upphöjts till ett andra huvudtema i Cobbett's kammarmusiköversikt.⁹

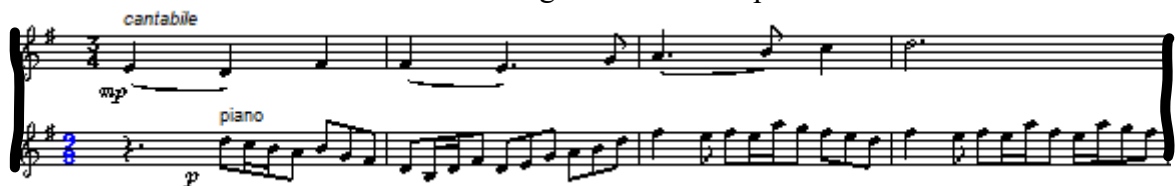
Den får snart sällskap av violinen med en lyrisk version av första huvudtemat.

Genomföringen börjar med utveckling av huvudtemat och figur B växelvis. Snart kommer även figurerna C och D att kombineras med huvudtemat.

I ett kort avsnitt mellan genomföring och återtagning presenteras ett helt nytt tema i pianot. Det ackompanjeras av arpeggiofigurer i violinen:



Återtagningen, som inte följer sonatformens mönster, går i en kombi-taktart av 3/4 och 9/8. Den är lugnare och mera lyrisk än de föregående avsnitten. Det nya temat fungerar nu som melodisk motstämma till det rörliga huvudtemat i pianot:

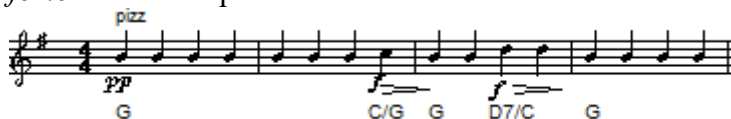


Då och då bryts dock lugnet av burleska inpass av motiv B (se notex. ovan). I återtagningens mitt påminner stämningen om subtila höjdpunkter i den andra pianokonserterens mellansats.

En kort coda i 6/8 med beteckningen *Andante* utnyttjar huvudtemats första takt.

Mellansatsen, *Blues*, är som man kan vänta sig, den sats som innehåller flest jazz-influenser. Här finns den jämna stadiga pulsen, violinens glidande mellan närbelägna toner och en del harmoniföljder som är vanliga i bluesen: Men en jazz-diggare som väntar sig en tolvtakters blues, blir naturligtvis besviken. Den här satsen är mera fransk och ravelsk än afro-amerikansk, och det är precis som det ska vara. Formmässigt kan den ses som ett rondo A-B-A-C-D-C-A-C-A

En kort inledning med violinen spelande pizzicato-ackord går i G-dur. Man känner igen bluesens vanliga ackord, subdominant och dominantseptimackord. De är för övrigt *forte*-utmärkta i partituret:



En lustig pianofigur annonserar det kommande bluestemat:



⁹ Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, Oxford 1930.

A-temat i Ass-dur spelas i violinen, som ju har möjlighet att glida mellan tonerna (markerat med vågrätt streck i notexemplet nedan). Till detta spelar pianot nu de inledande violinackorden i G-dur och satsen är alltså ett exempel på bitonalitet:

B-temat tas också upp i violinen:

I pianot tas C-temat upp:

När temat återkommer är det framför allt frasen i takt 4-5 som man lägger märke till. D-episoden hörs (liksom C bara en gång). D-temat ligger i violinen:

Kring dessa teman och fraser är alltså satsen byggd enligt mönstret ABACDCACA. Den slutar på tonikans septimackord.

Finalen har som namnet anger en perpetuum mobile-karaktär. Hela verket ställer stora krav på violinisten, men här rågas måttet. Det angivna tempot är 152 per minut. En inledning om 14 takter öppnar upp satsen. I de inledande tonerna känner vi igen motiv B från första satsen:

Efter denna startar violinens evighetsmaskin, som därefter pågår oavbrutet i 180 takter eller drygt 3 minuter. Satsen kan sägas ha sonatform. Det första temat, A, är en utveckling av inledningens tema:

Pianot bidrar med korta fraser. Man skulle nästan kunna säga att de mera liknar en jazztrummis rytmiska inprickningar än en pianists harmonibidrag.

Ett stigande pianoglissando leder till B-temat. Detta har en tydligt annorlunda 16-delsrörelse och pianostämman, den undre, liknar andra satsens C-tema;

Genomföringen (siffran 8 i partituret) börjar med A-temat (Ass-dur), men här sker många tonartsförändringar. Här hörs också återblickar på motiv C från första satsen, liksom på första satsens huvudtema. Detta kan naturligtvis vara svårt att uppfatta i det rasande tempot, om man inte har tillgång till partitur.

Återtagningen (siffran 12 i partituret) börjar med satsens huvudtema (A) i violinen medan pianot spelar ett tema C, som fungerat som sluttema i expositionen:



Detta C-tema som ursprungligen fanns i mellansatsen blir också följeslagare till violintema A, när detta hörs i satsens tonika, G-dur.

Även finalens pianotema B återkommer som sig bör.

I codan hör man första satsens huvudtema och cirkeln är sluten.