

Maurice Ravel: "Le tombeau de Couperin"

Lenuzzi, Irena

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:455390>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-15**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

IRENA LENUZZI

**J. MAURICE RAVEL: „LE TOMBEAU DE
COUPERIN“**

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2016.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

**J. MAURICE RAVEL: „*LE TOMBEAU DE
COUPERIN*“**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Dalibor Cikojević

Student: Irena Lenuzzi

Ak. god. 2015/2016.

ZAGREB, 2016.

Sažetak

Joseph Maurice Ravel (1875.-1937.) bio je francuski skladatelj, pijanist i dirigent. Školovao se na Pariškom konzervatoriju u dugom razdoblju od četrnaest godina poradi problema sa direktorima te institucije. Dva puta izbačen, ali objeručke primljen od strane svoga mentora Gabriela Fauréa natrag, nastavlja svoj skladateljski put koji je, dokazan i skandalom „Prix de Rome“, bio sve samo ne jednostavan. Ipak, Ravel je proglašen najznačajnijim živućim francuskim skladateljem od 1918., godine smrti C. Debussyja.

„*Le Tombeau de Couperin*“ djelo je nastalo u doba prvog svjetskog rata te nakon smrti Ravelove majke. Ova francuska suita veliča tradiciju francuske barokne glazbe, a svaki je stavak posvećen jednom od Ravelovih prijatelja koji su poginuli u prvom svjetskom ratu. Time je Ravel dao jasan doprinos retrospektivizmu francuske glazbe koji se pojavio u ranim godinama 20. stoljeća kao reakcija na nezdravu ratnu atmosferu.

Ključne riječi: J. Maurice Ravel, „*Le Tombeau de Couperin*“, orkestracija, francuska suita, francuska barokna glazba, retrospektivizam

Joseph Maurice Ravel (1875.-1937.) was a french composer, pianist and conductor. He studied at Paris Conservatoire during the long period of fourteen years for the problems with the directors of that institution. Ravel was two times released, but eagerly accepted back from his most important teacher, Gabriel Fauré. Ravel continues his way as a composer which was, to consider also „Prix de Rome“, everything but easy. However, Ravel has been declared the most significant living french composer from 1918., death of C. Debussy.

„*Le Tombeau de Couperin*“ is a piece created during the World war I. and in the years after his mothers death. This suite magnifies the tradition of french baroque music, but each movement is dedicated to one of Ravels friends who died in the World war I. Thereby Ravel contributed to retrospectivism of french music which appeared in the early ages of 20th century as a reaction on damaging wartime atmosphere.

Key words: J. Maurice Ravel, „*Le Tombeau de Couperin*“, orchestration, french suite, french baroque music, retrospectivism

Predgovor

Htjela bih se zahvaliti red.prof.art. Daliboru Cikojeviću za pomoć u pripremanju ovog rada; svojoj sestri Maši koja je ovaj rad lektorirala; Niki Bauman na snabdijevanju sredstva za rad; Dini Jularić za pomoć sa tehničkim problemima; te najviše svojoj obitelji bez čije stalne podrške i ljubavi ne bih ni počela pisati ovaj rad.

SADRŽAJ:

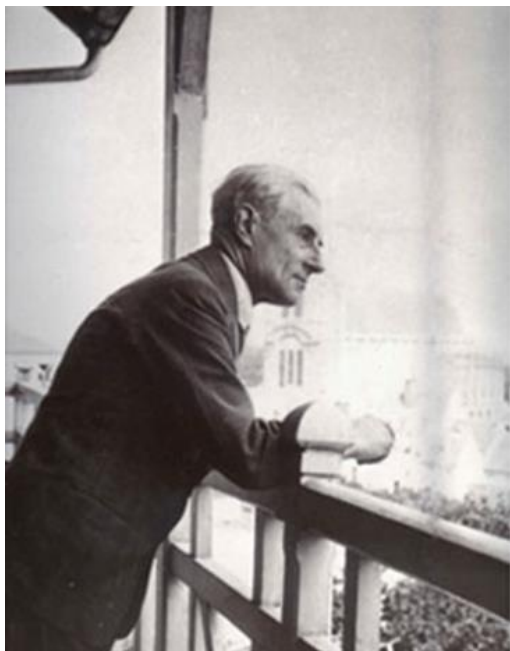
1. Uvod
2. Joseph Maurice Ravel: život, glazbeni stil i utjecaji
3. Francois Couperin: život i glazbeni stil
4. „*Le Tombeau de Couperin*“
 - 4.1. Općenito o djelu
 - 4.2. Analiza
 - 4.2.1.1. Preludij
 - 4.2.1.2. Fuga
 - 4.2.1.3. Forlane
 - 4.2.1.4. Rigaudon
 - 4.2.1.5. Menuet
 - 4.2.1.6. Toccata
5. Orkestralna suita i ostale verzije „*Le Tombeau de Couperina*“
6. Kritike
7. Hommage à Ravel
8. Zaključak
9. Literatura
10. Popis priloga

1. Uvod

„Le Tombeau de Couperin“ jedno je od danas najizvođenijih Ravelovih djela originalno pisanih za klavir. Odavanje počasti korijenima iz prošlosti kroz govor modernog jezika odaje kako inventivnost i originalnost tako i dozu poštovanja tradicije i tradicionalnog u cijeloj suiti. Otkad sam prvi puta čula melodije suite „Le Tombeau de Couperin“ poželila sam ih svirati i upoznati поближе cijelu suitu pa se ideja za pisanjem diplomskog na temu upravo toga djela činila potpuno prirodnom. Iako često kritiziran zbog formalnosti u oblikovanju struktura svojih djela te učestale upotrebe proširenih septakorda, nonakorda i undecimakorada, sve su te karakteristike omogućile Ravelu da ostvari svoj cilj u ovoj suiti, a to je spoj tradicionalnog i modernog harmonijskog jezika. Mnoge obrade samo govore o tome koliki muzičari cijene glazbu „Le Tombeau de Couperina“, a meni su upravo one pomogle u jasnijem razumijevanju Ravelovih namjera i ideja ovoga djela. S obzirom na zanimljivu i suvremenu tematiku ove suite, naišla sam na mnogobrojne radove i različite interpretacije svakog stavka i suite u cjelini. Uz harmonijske analize, razne filozofske ideje do rasprava o interpretaciji, cijeli proces rada na djelu kao i samo pisanje ovog diplomskog izgubilo je čisto formalnu crtu, a sve mi je to omogućilo zbližavanje s djelom i poseban doživljaj pri izvođenju. Bit će mi drago ako ću uspjeti prenijeti to iskustvo onima koji će biti prisutni.

2. JOSEPH MAURICE RAVEL

„*Perfection, c'est travail.*“ ; prev.savršenstvo, to je posao



2.a, Maurice Ravel na balkonu „Le Belvedere“

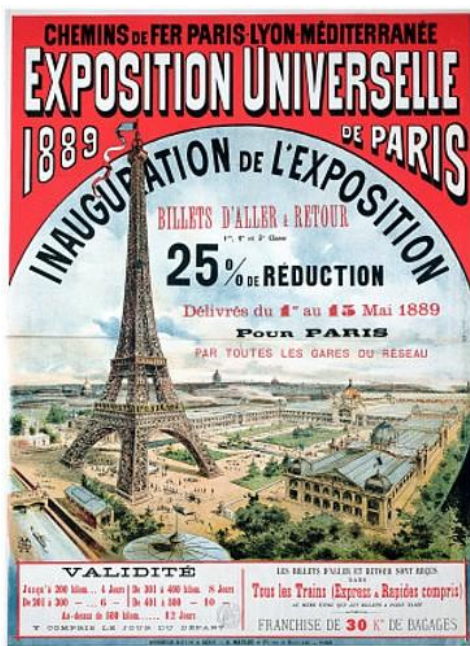
Igor Stravinsky je nazvao Ravela „švicarskim urarom“ aludirajući na preciznost kojom je skladao svoja djela.

Joseph Maurice Ravel (7.3.1875.-28.12.1937.) bio je francuski skladatelj, pijanist i dirigent. Poput njegova suvremenika, Claudea Debussyja, odbijao je naziv impresionista. Ravel je rođen u Cibouru, manjem gradu pokrajine Baskije. Njegov je otac, Pierre-Joseph Ravel bio uspješan inženjer i izumitelj švicarskog porijekla. Od malih nogu, Maurice je bio upoznat sa tvornicama i najnovijim mehaničkim izumima. Mnogi ističu utjecaj toga razdoblja na nastanak Ravelovih djela, primjerice „*Bolera*“. Njegova majka iako porijeklom iz Baskije, odrasla je u Madridu. Maurice je bio iznimno privržen majci pa je tako i njezino baskijsko-španjolsko nasljeđe imalo velik utjecaj na Ravelov glazbeni izraz.

Ravel je započeo učiti klavir u dobi od sedam godina pod vodstvom profesora Henry Ghysa, prijatelja Emmanuela Chabrieria. Pet godina kasnije, uslijedili su satovi harmonije, kontrapunkta i kompozicije kod Charles René-a, učenika Lea Delibesa, koji je kod Ravela zapazio potpuno prirodnu koncepciju glazbe, za razliku od ostalih kod kojih je ona rezultat

velikog truda. Ravel je bio iznimno muzikalan dječak, ali bez naznaka genijalca. Najranije skladbe pisao je već u dobi od dvanaest godina.

Na izložbi „Exposition Universelle“ u Parizu 1889. godine, Ravel je bio dirnut novo skladanim djelima ruskih autora koje je dirigirao Nikolai Rimsky-Korsakov. Ta je glazba imala jak utjecaj na Ravela i njegovog suvremenika Debussya, kao što ih je obojicu snažno inspirirao egzotičan zvuk Javanskog gamelana na toj istoj izložbi. Već sa četrnaest godina, Ravel je nastupio u „Salle Erard“ zajedno sa učenicima Emilea Decombesa, među kojima su nastupili pijanisti Reynaldo Hahn i Alfred Cortot.



2.b, plakat „Exposition Universelle“ u Parizu, 1889. godine.

Ravel je upisao Pariški konzervatorij 1889. godine izvodeći djela Frederica Chopina. Tada je studirao u klasi Charles-Wilfrid Beriota, koji ga ohrabruje, ali istovremeno tvrdi da je Ravela moguće podučiti samo po njegovim vlastitim pravilima. 1890. godine, pod obrazloženjem kako nije osvojio niti jednu nagradu, Ravel je istjeran sa Konzervatorija. U to doba, otac ga je upoznao sa skladateljem Ericom Satieom koji je svoj novac za život zarađivao svirajući po pariškim kafićima. Ravel je, uz Debussya, bio jedan od prvih koji su prepoznali Satieov skladateljski talent i originalnost njegovih ideja. Godine 1897. Ravel se ponovno vraća na Konzervatorij, ovoga puta na studij kompozicije u klasi Gabriela Fauréa, a privatne je satove pohađao kod André Gedalgea. Obojica su odigrali ključnu ulogu u Ravelovom skladateljskom razvoju. Ipak, neprijateljstvo Direktora Konzervatorija, Theodora Duboisa, ponovno prisiljava Ravela da napusti Konzervatorij.

Tih godina, Ravel je skladao svoja poznata djela poput „*Pavane pour une infante defunte*“ te dirigira prvi puta uvertiru „*Sheherezade*“. Kritike su bile raznolike, ali je Ravel bio potpuno indiferentan na njih. Jedino bitno mišljenje mu je bilo ono njegovo. Tim više što je imao izražen samokritički pristup pa je bio potpuno svjestan svojih vrlina i mana. Oblačio se čudnovato, u stilu „*dandy*“ i bio je jako pedantan u vezi svog izgleda.

1900. godine, Ravel i brojni inovativni i mladi umjetnici, osnivaju neslužbenu grupu „*Les Apaches*“; prev. huligani. Ime koje je izmislio R. Viñes kako bi opisao njihov tadašnji status umjetničkih „izgnanika“, a među njima bili su: Igor Stravinsky, Manuel de Falla. Ravelov je nadimak bio „*Rara*“, a on sam je izmislio fiktivni lik „*Gomez de Riqueta*“. Ravel je s njima dijelio zajedničke sklonosti, slabosti, manijakalnu ljubav prema kineskoj umjetnosti, Mallarméu i Verlainu, Rimbaudu i Corbièru, Cézannu i Van Gogh, Rameau i Chopinu, Whistleru i Valéryu, prema rusima i Debussyu.



2.c, slika „Les Apaches“, 1910. godina, slikar Georges Despagnat. Ravel desno stoji uz klavir, zadnji lijevo Florent Schmitt

U ranim godinama 20.stoljeća, Ravel je pet puta pokušavao osvojiti nagradu „*Prix de Rome*“. Među dobitnicima te nagrade bili su: Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet i Debussy. Zadnji pokušaj rezultirao je državnim skandalom poznatim pod imenom „*L'affair Ravel*“ jer je toga puta eliminiran u prvom krugu. Taj je skandal doveo do prijevremenog umirovljenja direktora Duboisa, a na njegovo mjesto postavljen je Gabriel Fauré. Takav je rezultat, kakav se desi vrlo često kod nepravednih ocjenjivanja, imao puno bolji ishod od same nagrade za Ravela.

Ravel nije bio sklon bilo kakvom tipu profesure i primao bi studente jedino ako bi stvarno uvidio da im može pomoći. Tako je odbio i Georgea Gershwinu pod objašnjenjem da bi to

rezultiralo Gershwinovim pisanjem „lošeg Ravela, a gubljenjem dara za melodiju i spontanost.“

Ravel je poznat po svojoj suradnji sa „Ballets Russes“ i Sergei Diaghilevim. 1909. godine poručio mu je svoju najpoznatiju i najkompleksniju glazbu za balet „Daphnis et Chloe“.



2.d, Maurice Ravel, Vaslav Nijinsky, Bronislava

U doba prvog svjetskog rata, Ravel se htio priključiti „Francuskom ratnom zrakoplovstvu“. Smatrao je kako su njegov niski stas i težina idealni za pilota, no nisu ga primili zbog godina i manjih srčanih problema. Ravel tvrdoglav u toj ideji da sudjeluje u ratu, napokon pronalazi svoje mjesto u „Trinaestoj topničkoj pukovnji“ kao vozač kamiona, 1915. godine. Stravinsky je izrazio divljenje prema tom njegovom potezu, posebice jer je i sam Ravel u to vrijeme bio krhkog zdravlja, a i majka mu je bila u vrlo lošem zdravstvenom stanju.

U poslijeratnim godinama velik utjecaj na Ravelovu glazbu imali su jazz i atonalnost. Jazz je bio popularan u Pariškim kafićima i francuski su skladatelji poput Dariusa Milhauda pripajali elemente jazzu u svoja djela. Ravel je bio daleko više naklonjen jazzu nego „grand operi“. Napuštanje konvencionalnog tonaliteta Arnolda Schoenberga također je imalo odraza na Ravelovu glazbu poput „Chansons madecasses“, skladanih 1926. godine, a za koje je sam Ravel sumnjao da bi ih napisao bez primjera „Pierrot Lunaire“.



2.e, Ravelov „Le Belvedere“, kuća u „Montford l'Amauryu

Ravela je život u gradu počeo umarati pa se odlučio preseliti u manje mjesto kraj Pariza, Montfort l'Amaury. Tamo je živio u neobičnoj kući „*Le Belvedere*“, gdje je pronašao svoj mir te se posvetio skladanju i vrtlarstvu, a ta je zanimljiva kuća danas izložena turistima. U to je vrijeme nastupao u Velikoj Britaniji, Italiji, Švedskoj, Danskoj, Americi, Kanadi, Španjolskoj i Austriji. Također je imao četveromjesečnu turneju po sjevernoj Americi 1928. godine gdje je doživio entuzijastične ovacije i izvanredne kritike.

Ravel je pisao A. Honeggeru da je napisao jedan masterpiece u kojem nažalost nema glazbe – „*Bolero*“. To je trebao biti eksperiment u vrlo specifičnom i ograničenom smjeru. Djelo koje traje 17 minuta, a sastoji se u potpunosti od orkestralnog tkiva bez glazbe. „*Jedan dugi, vrlo postupan crescendo. Ne postoje kontrasti i praktički nema invencija, osim plana i načina izvršenja. Teme su sasvim bezlične.*“ To je djelo doživjelo nevjerojatan uspjeh i Ravel nije bio time zadovoljan. Kada je starija gospođa za vrijeme premijere iz publike viknula „gluposti“, Ravel je primijetio da je „ta stara gospođa razumjela poruku!“

Početak 1930-ih Ravel je skladao dva klavirska koncerta. Prvi je pisan samo za lijevu ruku, a posvećen je austrijskom pijanistu Paulu Wittgensteinu koji je u ratu izgubio desnu ruku. Drugi je u G-duru čiju je premijeru izvela Marguerite Long uz srdačne ovacije.

U listopadu 1932. godine, Ravel je u vožnji taksijem doživio udarac u glavu. Iako ozljeda u početku nije djelovala tragično, ona je pogoršala Ravelovo već slabo zdravstveno stanje. Prava priroda njegove bolesti je nepoznata. Iako nije mogao pisati glazbu niti izvoditi, Ravel je ostao psihički i socijalno aktivan do zadnjih mjeseci njegova života. Postoje priče kako je Ravel sačuvao većinu ili sve svoje zvučne slike i kako je još uvijek mogao čuti u glavi svoju glazbu. Nakon privremeno uspješne operacije mozga, Ravel je uskoro pao u komu. Umro je 28.12.1937. god. u dobi od 62 godine.

Popis djela za klavir solo Maurice Ravela:

À la manière de Borodin (1912.)

À la manière de Chabrier (1912.)

Gaspard de la nuit (1908.)

Jeux d'eau (1901.)

Menuet sur le nom d'Haydn (1909.)

Miroirs (1904.-1905.)

La Parade (1896.)

Pavane pour une infante defunte (1899.)

Klavirski koncert za lijevu ruku (1930.)

Klavirski koncert u G-duru (1931.)

Prélude (1913.)

Sérénade grotesque (1893.)

Sonatine (1903.-1905.)

Le Tombeau de Couperin (1914.-1917.)

Valses nobles et sentimentales (1911.)

3. FRANCOIS COUPERIN

Razdoblje baroka u Francuskoj označilo je procvat glazbe za čembalo. Utjecajni skladatelji toga doba bili su: Jacques Champion de Chambonnières, Louis i François Couperin. Jean-Philippe Rameau, istaknuti skladatelj opera, napisao je utjecajnu raspravu o glazbenoj teoriji, posebice na području harmonije, a uveo je i klarinet u orkestre.



3.a, portret Francois Couperina iz 1725.godine

Francois Couperin (10.11.1668. - 11.9.1733.) bio je francuski barokni skladatelj, orguljaš i čembalist. Ime „*Couperin le Grand*“ (Couperin veliki) dobio je kako bi ga se izdvojilo od ostalih članova glazbeno nadarene obitelji Couperin.

Couperin je rođen u jednoj od najpoznatijih glazbenih obitelji u Europi. Njegov otac Charles bio je orguljaš u Crkvi Saint Gervais u Parizu a upravo od njega je Francois Couperin primio prve satove. Nažalost, Charles je umro već 1679.godine. Crkveno vijeće Saint Gervais-a je postavilo Michel Richard Delalandea u službu orguljaša, uz uvjet da Francois preuzme njegovo mjesto sa navršenih 18 godina. U međuvremenu, brigu o Francoisu preuzeo je orguljaš Jacques-Denis Thomelin koji je imao službu i na dvoru i u poznatoj Crkvi St. Jacques de la Boucherie. Thomelin je vrlo dobro skrbio za Francoisa i postao mu je „drugi otac“. 1692. godine Francois Couperin naslijedio je svog učitelja Thomelina na dvoru što ga je dovelo u kontakt sa najboljim skladateljima toga vremena, kao i brojnim članovima aristokracije. U to doba nastaju njegova najranija komorna djela. Dobio je 20 godišnju kraljevsku povlasticu da objavljuje od 1713. godine što je odmah iskoristio kako bi objavio prvi ciklus djela za čembalo, „*Pieces de clavecin*“. Uskoro je Couperin naslijedio svog

eminentnog kolegu J. B. d'Anglebert kao „ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin“. To je bila jedna od najviših titula kojom je bio imenovan dvorski glazbenik u to doba. Ipak, njegovo djelovanje na dvoru se smanjilo nakon smrti Louisa XIV, 1715. godine. Couperinove posljednja izdana djela su „Pieces de violes“ i četvrta zbirka djela za čembalo. Francois Couperin umro je 1733. godine. Zgrada u kojoj je živio sa svojom obitelji nalazi se i danas na svome mjestu na uglu ulica rue Radzwill i rue des Petits Champs.

Couperin je isticao svoj dug talijanskom skladatelju Corelliju. On je i upoznao Francusku publiku sa Corellijevom sonatnom formom za trio. Poznata Couperinova „Grand sonata“ nosi naziv „*Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli*“. U njoj se izmjenjuju elementi talijanskog i francuskog glazbenog stila u zbirci djela koja je nazvao „*Les goûts réunis*“.

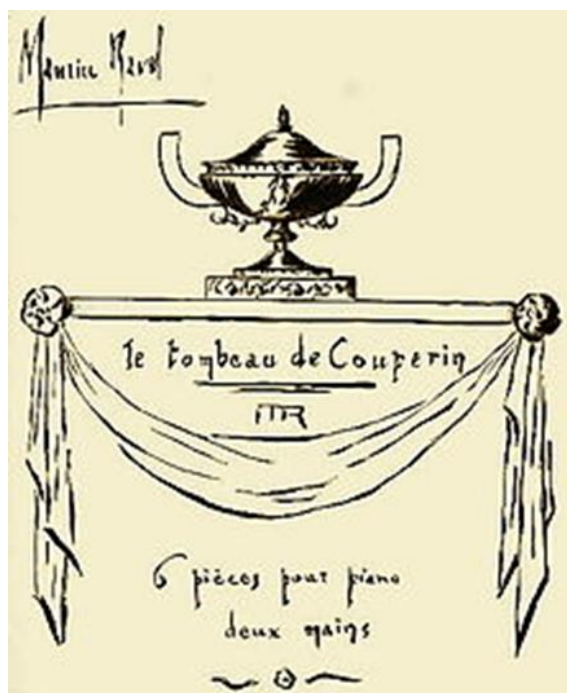
Njegova je najpoznatija knjiga „*L'art de toucher le clavecin*“, objavljena 1716. godine, a sadrži prijedloge za prstomet, način udara tipke, ukrase i ostale oblike klavirske tehnike. Couperinove četiri zbirke glazbe za čembalo, objavljene u Parizu, sadrže preko 230 individualnih djela koja se sviraju na čembalu ili se izvode od strane manjih komornih sastava. Ta djela nisu grupirana u suite, kao što je u to vrijeme bio običaj, već su raspodijeljena u „*ordres*“, koji su bili Couperinove vlastite verzije suite koje su sadržavale tradicionalne plesove. Prvo i zadnje djelo u jednom „*ordre-u*“ bili su pisani u istom tonalitetu, a središnja djela su mogla biti u drugim bliskim, srodnim tonalitetima. Te zbirke jako je cijenio Johann Sebastian Bach, nakon njega Richard Strauss, kao i Maurice Ravel koji je upravo djelom „*Le Tombeau de Couperin*“ veličao glazbeni stil ovog skladatelja.

Mnoga Couperinova djela imaju upravo pitoreskne nazive (poput „*Misterioznih barikada*“) i izražavaju osjećaj kroz odabir tonaliteta, hrabrih harmonija i nerazriješenih disonanca. Neke od njih orkestrirao je R. Strauss. Također je i Johannes Brahms bio inspiriran glazbom Couperina te je izvodio njegovu glazbu javno. Brahms je doprinijeo prvom objavljenom izdanju Couperinovih „*Pieces de clavecin*“, 1880. godine.

Stručnjak za ranu glazbu, Jordi Savall, izjavio je kako je Couperin „poet musician par excellence“ koji je vjerovao u moć glazbe da se izrazi u prozi i poeziji te kako kada i mi uđemo u poeziju glazbe otkrivamo kako ona ima čar veću od ljepote „radi sebe same“.

4. „LE TOMBEAU DE COUPERIN“

4.1. Općenito o djelu



4.a, ilustracija „Le Tombeau de Couperina“ koju je sam Ravel nacrtao

„Le tombeau de Couperin“ je suita za klavir skladana između 1914. i 1917. godine, odnosno za vrijeme prvog svjetskog rata. Sastoji se od ukupno šest stavaka ideja kojih se temelji na stavcima tradicionalne barokne suite. Svaki je od tih stavaka napisan u sjećanje na jednog od Ravelovih prijatelja (ili u slučaju „Rigaudona“, dva brata) koji su poginuli u borbi za Francusku u 1. svjetskom ratu. Ravel je 1919. godine napisao orkestralnu verziju toga djela, izostavivši 2 stavka. Riječ „Tombeau“ je popularan glazbeni naziv iz XVII. stoljeća koji označava „djelo pisano kao memorijal“. Jasno je da se memorijal odnosi na Francoisa Couperina, „Couperina Velikog“. Ravel je izjavio kako je njegov cilj bio više odati počast osjetljivosti „francuske barokne klavirske suite“ nego imitirati, odnosno odati počast samome Couperinu.

Kao uvod u pisanje „Le tombeau de Couperina“, Ravel je napisao transkripciju „Forlane“ iz četvrte suite Couperinova „Concerts royaux“. Svojom strukturom, ona podsjeća na Ravelovu vlastitu „Forlane“, no i ostali su stavci jednako tako temeljeni na baroknim formama. Toccata

u formi „perpetuum mobile“ podsjeća na djela Alessandra Scarlattija. Osim formom, Ravel oživljava tehniku baroka i profiliranom upotrebom ukrasa i modalne harmonije. S druge strane, zrake neoklasicizma prodiru kroz Ravelovu oštru kromatsku melodiju XX.stoljeća i pikantne harmonije, ponajviše u disonantnoj „Forlane“.

Ravel je ovo djelo napisao nakon smrti svoje majke, 1917. godine te gubitka svojih prijatelja u 1. svjetskom ratu. Za razliku od očekivanog tmurnog raspoloženja u djelu, ono je uglavnom vedrog raspoloženja te mjestimično misaono djelo. Razlog je Ravel objasnio u odgovoru na kritiku: „Mrtvi su dovoljno tužni, u svojoj vječnoj tišini.“ Godine 1918., poznata izdavačka firma „Durand“ objavila je ovo djelo. Premijera originalne klavirske verzije održana je 11.4.1919. godine, u izvedbi Marguerite Long, udovice Joseph de Marliave-a, u Salle Gaveau u Parizu. Pijanist Vlado Perlemuter bio je oduševljen tim Ravelovim djelom te je izrazio želju da studira sa njim.

Potaknuti rastućim nacionalizmom, mnogi su francuski skladatelji početkom 20.stoljeća željeli stvoriti jedinstvenu francusku glazbu povezivanjem sa prijašnjom glazbenom tradicijom. Taj trend retrospektivnog pristupa glazbenoj skladbi jasno je uočljiv u djelima modernih francuskih skladatelja poput Vincent d'Indya, Claude Debussyja, Maurice Ravela te Alberta Roussela. Takav retrospektivni pokret može se sažeti u 3 kategorije: restauracija starih glazbenih instrumenata, oživljavanje francuskih skladatelja iz razdoblja prije 19.stoljeća te ponovno oživljavanje forma i žanrova upotrebljavanih prije 19.stoljeća u novo skladanim djelima.

„*Le Tombeau de Couperin*“ suite je koja predstavlja Ravelov pristup u prenošenju svog vlastitog stila u retrospektivnom okviru. To znači da su barokni plesovi poput scene u prvom planu iza kojih Ravel stvara iluzije i katkada „podvale“, riječima njegovog učenika Roland-Manuela. Na prvi pogled, Ravel je usklađen s konvencionalnim u mjeri, raspoloženju, formi, frazi, strukturi i ornamentaciji. „*Le Tombeau de Couperin*“ sastoji se od ukupno 6 stavaka: Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet i Toccata. Prema sugestiji Alfreda Cortota, ovih šest stavaka može biti podijeljeno u tri grupe: Prélude i Fugue, 3 plesa i Toccata. S ciljem očuvanja konvencionalnosti forme, Ravel strogo upotrijebljava dvodjelnu i trodjelnu formu, odgovarajuću mjeru i raspoloženje u plesovima.

4.2. Analiza

4.2.1.1. Prélude

Njem. *präludium*, prev. vorspiel

Preludij je kratko glazbeno djelo čija forma ovisi od djela do djela. Preludij može biti predgovor; u baroku služi kao uvod sljedećim staccima istoga djela koji su duži i kompleksniji (npr. Bach WTK I i II), dok se u romantizmu tretira kao samostalan komad (npr. Chopinovi preludiji op.28). Generalno sadrži mali broj ritmičkih i melodijskih motiva koji se pojavljuju kroz djelo. Preludij je prema svojoj prirodi improvizacijskog karaktera.

Kao i mnoge barokne klavirske suite, „Le tombeau de Couperin“ počinje sa Preludijem kojeg je Ravel posvetio poručniku Jacquesu Charlotu. Mjera je 12/16, a francuska oznaka „vif“, govori o brzini tempa ovoga stavka. Preludij je pokazatelj vještine, odn. spretnosti prstiju. Započinje neprestano ponavljajućom, živahnom šesnaestinskom figurom, koja se izmjenjuje između desne i lijeve ruke te se takvi uzorci neprestano pojavljuju kroz cijeli stavak. Minimalno „smirenje“ javlja se pri kraju stavka. Silazna pasaža šesnaestinki vodi na veliki *E* te se zaustavlja na njemu takt i pol (t.93 -94). Odmah nakon toga zastoja, preludij završava uzlaznom dramatičnom pasažom nalik glissandu koja vodi u konačni završetak stavka, dupli tremolo.



4.2.1.a, uvod, 1. i 2. takt

- 1. takt: „A – G – D – E – G – H“ – jednostavan motiv u desnoj ruci, temeljna figura koja se razvija kroz cijeli stavak
- 2. takt: „A – G“ – motiv silazne sekunde
- u 2. taktu javlja se motiv iz prvog takta u lijevoj ruci, ovoga puta za kvintu niže.



4.2.b, A dio, 10. i 11. takt

U taktovima 10 - 13 pojavljuje se četverotaktna rečenica, ovaj put u inverziji (2.takt pa 1.takt)



4.2.1.c, A dio, 7. i 8. takt

Ravel stvara ritmičku zamršenost dodavanjem hemiole: t. 7 - 8 i t. 71.



4.2.1.d, A', 80-82. takt

Određenu dvoznačnost nalazimo u Preludiju u taktovima 79-82. Iako desna ruka snažno održava četiri grupe triola u svakom taktu, luk napisan u lijevoj ruci pokazuje pomak prema naprijed za pola takta, stvarajući grupiranje prema „lakoј dobi“ drukčije od grupiranja u desnoj ruci.

Preludij, iako stilski nije ples, učestalo se pojavljuje u plesnim suitama. Ravel slijedi takvu konvencionalnost i njegov Preludij također ima jasnu formalnu strukturu. U trodjelnoj je formi sa dodatkom Code „ABA'-Coda“. Nakon ponovljenog A dijela, B dio (t.34-60) počinje nakon dvostruke crte.

OBLIK PRELUDIJA:

UVOD	A	B	A'
t.1 – 4	: t. 5 – 33 :	t. 34 – 60	t. 61 do kraja
e - mol	G - dur		e - mol

Tonalitet ovog stavka je e - mol. Uzastopno izbjegavanje vođice „dis“, točnije upotreba „d“ tumači se kao eolski modus. Iako postoje jasne kadence za G, D i As - dur (t. 38,48 i 70) ovi tonaliteti traju vrlo kratko i previše su udaljeni od e - mola (osim G - dura) pa je i tonalitetni centar upitan. Ravel prikriva osjećaj čvrstog tonaliteta koristeći kromatske ljestvice, sekvenciranje po paralelnim progresijama i nagle promjene ključeva bez modulacija. Iako Preludij završava sa potpunim e-mol akordom, Fis dur iz prethodnog takta ostaje u pedalu, čineći time percepciju e-mola kao dodatne harmonije umjesto čistog razrješenja u prvotni tonalitet.

Konvencionalna, formalna struktura(povezanost sa francuskim klavsenistima): korištenje mordenta (t.2 i 4); konstantne uzastopne figuracije; namjerno izbjegavanje vođice „dis“. Elementi modernog glazbenog jezika: širok raspon klavirskih registara; slobodna upotreba kromatskih ljestvica; paralelno sekvenciranje

Prema Marguerite Long, kada bi neki pijanist svirao Ravelu Preludij, on bi mu dao savjet „*Ne tako brzo kao Marguerite Long*“. Na njen upit Ravelu zašto to govori pijanistima, Ravel je jednostavno odgovorio „*u onoj mjeri u kojoj si zabrinut, možeš biti siguran da se čuju sve note.*“

Ravel je ispred svega zahtijevao jasnoću tona i produkcije zvuka. Vlado Perlemuter: „*To me vodi do zaključka da Ravel traži vrlo malo pedala u Preludiju. Pedaliziranje se mora odvijati minimalnim, laganim dodirima. U 2. taktu Ravel je bio izrazito strog u sviranju ukrasa NA dobu, što je smatrao bitnijim od izvođenja u brzom tempu.*“

Savjeti Ravela pri izvedbi Preludija: a) melodija u t. 22 treba zvučati poput oboe; b) „una corda“ se mora držati na duplom tremolu i ne smije se dizati sa zadnji akordom; c) ukrasna nota mora se izvoditi na dobu; d) vrlo mala upotreba pedala

4.2.1.2. Fuga

Prije ove, Ravel je napisao par drugih Fuga koje su bile pokušaji osvajanja „Prix de Rome“.

1900. Fuga D - dur

1902. Fuga B - dur

1905. Fuga C - dur

1901. Fuga F - dur

1903. Fuga e - mol

Prema Orensteinu, Ravel je vjerovao da je tip rigorozno akademskog treninga fugalnog pisanja neophodan jer pomaže umjetniku da usavrši vještinu skladanja. Bez obzira na tu izjavu, Ravel nije nastavio pisati fuge sve do fuge iz „*Le tombeau de Couperina*“. Ona je jedina objavljena fuga i zadnje je njegovo djelo koje koristi tehniku kontrapunkta.

Fuga iz „*Le tombeau de Couperina*“ je troglasna fuga. Ovaj je stavak posvećen drugom poručniku Jeanu Cruppiu. Sva su 3 glasa vrlo blizu jedan drugome, tj. u istom su registru. Ravel koristi konvencionalnu talijansku oznaku za tempo „*allegro moderato*“. Karakter fuge je miran kao i cijela atmosfera. Tome su razlog jednostavne ritamske vrijednosti (uglavnom osminke i četvrtinke), minimalne promjene u dinamici i blizina u rangju registara.



4.2.1.2.a, tema fuge

TEMA : t.1 - 2 umjesto stalne linije sadrži silazne sekunde i trozvuke te učestale pauze.

Ona čini ekonomičnu upotrebu melodijskog materijala koji sadrži 4 visine tona : **A G H i E**.

Silazna sekunda na početku teme može se tumačiti kao povezanost sa motivom s početka Preludija. Također isti tonalitet (e-mol) povezuje Fugu sa Preludijem. Osjećaj neizvjesnosti i isprekidanosti teme pojačan je dinamikom *pp* i upotrebom čestih pauza. Ravelovo namjerno

premještanje akcenata na lake dobe teme dovodi do osjećaja da su sve naglašene note zapravo teške dobe.

Čini se da je Ravel namjerno upotrijebio tako jednostavan i minimalan melodijski motiv kako bi došla do izražaja složenost ritamskih struktura (stvorena pauzama i akcentima).

KONTRAPUNKT: t. 3 - 4 uključuje konstantno postepeno kretanje osminka sa dodanom triolom što daje ritmičku složenost inače racionalnoj osminkoj pasaži.

STRUKTURA FUGE:

TEMA KONTRAPUNKT EPIZODE STRETTA INVERZIJE „KRIVI UPADI“

t. 1 – 2 t. 3 – 4, gornji glas t.7 – 8 t. 35 – 36 t. 39 – 40 t. 43

t. 39 - 40

PEDALNI TON

t. 30 – 33

Kao i u Preludiju, tonalitet e-mol je obojen modusima što stvara osjećaj antike. Arhaična atmosfera istaknuta je pažljivim izbjegavanjem vođice „dis“ i izostavljanjem terce u zadnjem kvintakordu (t.61). S druge strane, Ravelov raspored svih glasova u istom registru doprinosi modernoj kvaliteti zvuka.

Tehnički i izvedbeni zahtjevi:

- 1) kompleksnost u glasovima
- 2) „neuobičajenost“ u preklapanju dvaju ruku
- 3) potreba za izvrsnom kontrolom zvuka

Posebna pozornost pri izvođenju trebala bi biti usmjerena na održavanje glatkoće i izjednačenosti tonova, pogotovo u nježnijoj dinamici. Kada su lijeva i desna ruka vrlo blizu

jedna drugoj, teško je, ali krucijalno iznijeti gornji, odn. pravi glas bez obzira gdje se nalazi pod rukom. Preporučljivo je vježbati 3 glasa odvojeno i vježbati svaki glas u tempu sa repeticijama. Da bi se učvrstila memorija i osigurala točnost u izvođenju, korisno je vježbati različite kombinacije dva glasa.



4.2.1.2.b, 8. takt „fuge“

Trebalo bi mudro napraviti raspodjelu unutarnje linije između lijeve i desne ruke sa ciljem kontroliranijeg i ujednačenijeg izvođenja srednjeg glasa (npr. G i Fis u lijevoj ruci, t.8)

Pedal bi i u fugi kao i u preludiju trebao biti decentan, čist i efektivan. Potrebne su plitke i česte promjene pedala.

Marguerite Long se susrela sa problemima memorije pri izvođenju ove fuge. Unatoč uspješnoj premijeri, u narednim je nastupima izostavljala fugu.

Vlado Perlemuter „*Da ne spominjem ritamsku akcentuaciju, koja je jako teška izvođaču, jer to nije brutalan naglasak, već intenzivno dodavanje težine koja varira prema intenzitetu fraze. Takav tip akcentuacije iziskuje veliku samostalnost ruke i prstiju.*“

Iako djeluje jednostavno, unutarnji intenzitet i ekspresivnost u najljepšim frazama te mirna atmosfera loše zvuče ako se fuga svira čisto akademski, u običnom, jednostavnom stilu.

Vlado Perlemuter je točno izjavio da je ova fuga „*mentalna gimnastika koja treba biti svirana iz srca*“.

4.2.1.3. FORLANE

„Forlane“ je podrijetlom talijanski narodni ples iz talijanske pokrajine Friuli Venezia Giulia.

Tal. Furlane, prev. onaj iz Furlanije



4.2.1.3.a, slika Furlana (Venecijanski ples), ulje na platnu; Pietro Longhi, slikar 18.stoljeća

U Furlaniji su slavni bili nacionalna manjina od njihova naseljavanja u istočnim Alpama. „Forlane“ prema nekim teoretičarima ima porijeklo kao - „slavenski ples“. Drugi naziv „Polesana“ nadalje podcrtava mogućnost slavenskog podrijetla tog plesa. „Polesana“ = žena iz Pule, odn. „polesa“ što znači „seoski“ ili „šumski predio“. „Forlane“ je posebno povezana sa Venecijom jer je u vrijeme svoje najveće popularnosti, 1690./1750.-ih godina, Furlanija bila dio Republike Venecije.

„Forlane“ je brzi ples u dvodobnoj 6/8 mjeri. Postoji jedan izniman primjer „Forlane“ u peterodobnoj mjeri. Originalno je to bio ples u paru koji se izvodio na dvorovima.

Poznati primjeri „Forlane“ ostalih skladatelja su:

Pietro Paolo Melii (17.st) „*Furlain Volta alla Francese detta la schapigliata*“

François Couperin „*Concerts Royaux*“, zadnji stavak 4. koncerta

Johann Sebastian Bach „*Orkestralna suita*“

Ernest Chausson „*Quelques danses*“

Gerald Finzi „*5 bagatela*“ op.23, IV. stavak

Richard Harvey „*Concerto antico*“, IV. Stavak

Couperinova „Forlane“ je tradicionalan primjer „Forlane“. Živahnog karaktera, pisana u rondo formi te 6/8 mjeri. Taj zvukom neobičan, ali primamljiv ples, Ravel je posvetio poručniku Gabrielu Delucu (također baskijskom slikaru).



4.2.1.3.b, François Couperin, Forlane iz 4. „Concert Royaux“



4.2.1.3.c, Maurice Ravel, Forlane iz „Le Tombeau de Couperin“

Prema Orensteinu, Ravel je izrazio interes za Couperinovu „Forlane“ te ju je preradio za solo klavir. Orenstein je priložio kopiju te transkripcije u svom članku „Some unpublished Music and Letters by Maurice Ravel“. Razlog Ravelova motiva da preradi Couperinovu „Forlane“ je nepoznat. Ipak, nakon analize Ravelove vlastite „Forlane“, ne može se osporiti Couperinov utjecaj na Ravelovu „Forlane“ odn. upečatljiva sličnost između ta dva plesa. Oba su u 6/8

mjeri, a motiv sinkopiranog ritma iza kojeg slijedi pjevani „dugo-kratki“ uzorak prožima veći dio oba djela. Obje „Forlane“ imaju kratki dio pred kraj skladbe gdje sinkopirani ritam nestaje, a umjesto njega gornji glas oblikuje glatku osminku pasažu (Couperin t. 68 – 80, Ravel t. 140 – 156). Prisutne su također jasne strukture i upotreba rondo forme u Couperinovoj i Ravelovoj „Forlani“. Osim toga, simetrične četvero ili osmerotaktne fraze, učestala ponavljanja dijelova fraze te početak sa predtaktom(uzmahom) potvrđuju sličnost ta dva plesa različitih autora. Te sličnosti osim što potvrđuju Couperinov utjecaj na Ravelovu glazbu, odobravaju i referencu na F. Couperina u naslovu cijele suite. Osim toga, konvencionalne kadence na kraju fraza ili dijelova su jasan nagovještaj prošlosti. Kako je Perlemuter naveo u „*Ravel according to Ravel*“: „*Ovo djelo više od ijednog stavka cijele suite evocira prošlost svojim pastelnim tonovima i arhaičnim kadencama*“.

U Forlani, iako ne „uzročno-posljedična“, prva fraza prikazuje balans (t.1-8). Druga polovica (t.5-8) je doslovno ponavljanje prve polovice (t.1-4), a kadence padaju na glavnu dobu takta 5 i 9.

Takva analiza govori nam koliko je Ravel poštivao tradiciju te da ju je studiozno slijedio. Ipak, iz daljnje analize, ta studioznost je više iluzija, koju je Ravel pažljivo izgradio stvarajući dvoznačnosti u glazbi. Iako je ovaj ples pisan u trodjelnoj formi, podjela dijelova dovodi nas u sumnju. Između **B** (t. 29-53) i **C** dijela (t. 61-92) Ravel je ubacio početnu osmerotaktnu frazu (t. 53-60) iz **A** dijela. Takav povratak **A** materijala je prekratak da bi se shvatio kao samostalan, odvojeni dio, no s obzirom da tih osam taktova neupitno izlažu glazbu iz **A** dijela, ovaj dio ne može se pridružiti niti **B** niti **C** dijelu.

Iako je stavak uglavnom u e-molu, baš kao i kod Preludija i Fuge, nedostatak vođice „*dis*“ kroz djelo ponovno nas podsjeća na upotrebu modusa. Čak i kada se pojavi „*dis*“, primjerice u zadnjih par taktova stavka, on se ne rješava u toniku „*e*“, već ostaje nerazriješen. Ornamentirani zadnji akord e-mola bez terce u t. 161 mogao bi se tumačiti kao najviše arhaičan zvuk cijelog stavka.



4.2.1.3.d, završni akord „Forlane“

Moderan jezik ovog stavka podređen je evokacijama na prošlost. Upotreba tritonusa „e - ais“ u melodiji te povećani akord na samom početku stavka postavljaju mogućnost za interesantan prikaz daljnjih harmonija. Smanjeni akordi, akordi sa dodanim disonantnim tonovima, septakordi i nonakordi prevladavaju kroz čitav stavak. Kadence prema daleko udaljenim ključevima, poput gis-mola u t. 18, dodatno udaljavaju ovaj stavak od tradicionalne forme, tj. u ovom slučaju tradicionalnih tonalitetnih veza. Koristeći moderne elemente zgusnute u jednu od najstarijih formi cijele suite, „Forlane“ je vjerojatno stavak koji najjasnije prikazuje sintezu starog i novog.

Ovaj ples je u formi **ABCA**-Coda: **A** dio (t.1-28) kao ekspozicija, **B** (t.29-53) i **C** (t.61-92) dijelovi kao odmak od ekspozicije te povratak na **A** dio (t.93-120) kao ponovni nastup ekspozicije.

OBLIK FORLANE

A	B	C	A'
t. 1-28	t. 29-53	t. 61-92	t. 93-120

Tehnički izazovi ovog stavka:

- 1) savršena kontrola ruku kada se one moraju konstantno pomicati kroz različite registre; moraju baratati akordalnom teksturom ispod glatkih melodijskih linija, a za to vrijeme uspješno stvarati blistavu boju tona od neuobičajenih harmonija
- 2) osjetljive i učestale promjene pedala su neophodne pri sviranju reskih (oštrih) harmonija i serija akorada preko dugih pedalnih tonova
- 3) preraspodjela akorada između 2 ruke čini sviranje akorada širokog raspona mogućim, primjerice t. 38 gdje lijeva ruka može držati bas notu „fis“ bez puno komplikacija s pedalom, ako desna ruka također svira „ais“ na vrhu akorda lijeve ruke.

Ovaj stavak se često izvodi u malo bržem tempu, iako bi neznatno opuštenija brzina izvođenja mogla biti poželjna kako bi se istaknule svjetlucave, senzualne zvučnosti.

4.2.1.4. RIGAUDON

„Izvrstan ples bez kontakta među partnerima“



4.2.1.4.a, prikaz plesača Rigaudona na dvoru

Francuski barokni ples pisan u živahnoj dvodobnoj mjeri.

Prema obliku i karakteru, glazba ovoga plesa slična je Bourrée-u, ali je Rigaudon ritmički jednostavniji te se sastoji od pravilnijih fraza (uobičajenih osmerotaktnih fraza). Potiče od živahnog francuskog narodnog plesa u paru iz 17.stoljeća. Tradicionalno su ga povezivali sa provincijama: Vavarais, Languedoc, Dauphiné, Provence, a svoju popularnost postigao je kao dvorski ples za vladavine Luja XIV. Poskakujuće korake ovog plesa usvojili su vješti plesači francuskih i engleskih dvorova gdje je zadržao svoju popularnost kroz cijelo 18. stoljeće. Ipak, pri samom kraju 18. stoljeća, ustupio je svoju popularnost Menuetu.

Pretpostavlja se da ples svoj nastanak duguje mornaru iz Provence. Ime je dobio prema plesaču majstoru iz Marseilles-a: Rigaud (1485. godine) koji je prema općoj pretpostavci

1630. godine upoznao pariško društvo sa tim plesom. Kao dvorski ples izvodili su ga plesači od kojih se zahtijevalo da trče, izvode razne okrete i ponavljaju na mjestu seriju poskakujućih koraka.

Karakter plesa je seoski, veseo, a mjera je 2/2 ili 4/4.

Ono što najviše karakterizira Rigaudon su Provence, seljačka pjesma i tamburin. Ples je izveden za rođendan kraljice Anne u Engleskoj, no nestao je za vrijeme francuske revolucije.

Poznati skladatelji koji su napisali Rigaudon su: Jean Philippe Rameau, John Baret, Georg Boehm, André Campra, Francois Couperin, Henry Purcell, Maurice Ravel, Jean-Baptiste de Lully. Poznati plesači koji su izvodili taj ples su: Marguerite de Naverre, Master Isaac, Master Rigaud, John Weaver; a kraljevi koji su davali podršku tom plesu: Charles IX., Louis XIII, Marguerite de Naverre, Queen Anne.

Ovaj stavak Ravel je posvetio dvojici braće, odn. prijateljima iz djetinjstva koji su poginuli u prvom svjetskom ratu: Pierre i Pascal Gaudin.

Oznaka „*assez vif*“ u Ravelovom Rigaudon-u znači da Ravel nastavlja tradicionalnu upotrebu živahnog tempa kao izraz ovog veselog plesa. Pored toga, Ravel koristi dvodobnu mjeru (2/4). Pisan u nimalo srodnom tonalitetu od onog iz prethodna 3 stavka, C-duru, ovaj je stavak jedan od sveukupno dva u cijeloj suiti koji su pisani u nekom drugom tonalitetu.

Ravelov Rigaudon je u 3-djelnoj formi: **A-B-A**, gdje su vanjski dijelovi **A** u C-duru i tradicionalno živahnog karaktera, a kontrastni dio **B** (t.37-93) u paralelnom c-molu, mirnijeg i više lirskog raspoloženja. Drugi **A** dio (t.93 do kraja) je gotovo identičan prvom osim izostanka znakova ponavljanja te drukčije harmonizacije pasaže u t.123-126.

Formalne strukture sva 3 dijela su jasne binarne forme.

Harmonijski jezik je jednostavan i uglavnom dijatonički. Samo je par iznimaka harmonijskih „izleta“ prema udaljenijim tonalitetima (npr. B-dur t. 15, Fis-dur t. 24)



4.2.1.4.b, polu-kadence za dominantni G-dur, t.7

4.2.1.4.c, autentična kadence za C-dur, t. 2

Snažne polu-kadence prema dominantnom G-duru (t.7) te autentične kadence prema C-duru (t. 2 i t. 36) čine jak dokaz pri utvrđivanju tradicionalnih aspekata formalnih i harmonijskih struktura.



4.2.1.4.d, zadnja 3 takta stavka (t. 126-128)

Ravelova upotreba pentatonske ljestvice i namjerno izbjegavanje vođice u kadencama naglašava te nastavlja arhaičan zvuk prethodnih stavaka. Harmonijska progresija IV - I (F-dur - C-dur, t. 126 – 128) nalik je na plagalnu kadencu što donosi element nostalgije, posebno kada je ista upotrijebljena na kraju stavka.

Nasuprot konvencionalnim formalnim oblicima i harmonijskim strukturama, konstrukcija fraza je znatno hrabrija (pustolovnija) i ponekada čak dvosmislena.



4.2.1.4.e, početna osmerotaktna fraza, t. 1-8

U samoj početnoj 8-taktnoj fazi, glazba je podijeljena u 3 dijela: 2-taktni motiv (t. 1-2) s autentičnom kadencom u C-duru usred 2. takta; 5-taktna fraza (t. 3-7) završava polukadencom u G-duru u t. 7; samostalan takt (t. 8) uglavnom varijacija prvog takta u višem registru, punije harmonije.

Srednji dio (**B**) puno je nepravilnije građe. Struktura fraza grupirana je u 6 taktova (t. 10-15 i t. 17-22) ostavljajući t. 9 i t. 16 da stoje samostalno kao i t. 8. Od 23. takta do duplog takta 36, fraza je konstruirana od 2 takta (t. 23-24), 4 takta (t. 25-28), 6 taktova (t. 29-34) i konačno druga 2 takta (t. 35-36). U tom dijelu fraziranje je manje strukturirano i čitav odlomak ima kvalitetu slobodnog skladanja.

Marguerite Long komentirala je kako je tempo početka i kraja Rigaudona u mnogim izvedbama nedovoljno brz, dok je u srednjem dijelu nedovoljno spor.

Potrebno je naći tempo koji je muzički uvjerljiv, a tehnički udoban. Brilljantnost u izvođenju postiže se jasnim izvođenjem kratke i odvojene artikulacije u brzom tempu u vanjskim dijelovima (**A** i **C**) što zahtijeva izvrsnu kontrolu i nezavisnost prstiju.

Posebno izazovni su veliki skokovi (poput skoka između takta 7 i 8), dugačke sekvence staccato pasaža u obje ruke (t. 3-6 i t. 25-33) te učestala pojava u kojoj lijeva ruka izvodi preko desne ruke (t. 3-5 i t. 37-41)



4.2.1.4.f, početna fraza B dijela, t. 37

U **B** dijelu, pedalizacija je dvojbena jer je zapisana samo jedna oznaka na početku toga dijela u taktu 37 i nije navedena nikakva oznaka kasnije za puštanje tog pedala. Kompleksnost pedalizacije povećana je oznakom staccato u akordima lijeve ruke. Može se pretpostaviti da je oznaka za pedal od Ravela više indicacija da melodija mora „zvoniti“ jače i da se duge note moraju držati i održavati u desnoj ruci. Pažljiva upotreba prikladne količine pedala s ciljem

isticjanja melodije, a pritom zadržavanja jasne artikulacije lijeve ruke s punom pozornosti pri vježbanju i izvođenju, savjet je za dobru izvedbu ovog dijela.

4.2.1.5. MENUET



4.2.1.5.a. „*The Minuet*“, slikar *Filippo Baratti (1868.-1901.)*

Menuet je društveni ples u paru, uglavnom u 3/4 mjeri, francuskog podrijetla.

Riječ je usvojena od tal. *Minuetto* odnosno franc. *Menuet*, a sama riječ nastala je vjerojatno prema franc. *menu* = vitki, tanki, jako mali koraci; ili pak iz ranog 17. stoljeća popularnih grupnih plesova „*branle à mener*“ ili „*amener*“. To je glazbeni stil koji prati ples, a kasnije se razvija potpunije sve do njegove upotrebe u ranim klasičnim simfonijama. Na vrhuncu svoje popularnosti, Menuet je bio iznad svega kontroliran, ceremonijalan te ljupki ples.

Glazba Menueta uglavnom je brža u slučaju da ne prati ples. Stilski kultiviran Menuet (van konteksta društvenog plesa) uveo je Jean-Baptiste Lully (92 Menueta). Talijanski skladatelji pisali su brži i živahniji Menuet u 3/8 ili 6/8 mjeri. Nije postajao određen standard za tempo u Menuetu pa je oznaka „*tempo di minuetto*“, bez drugih naznaka, vrlo dvosmislena.

U samom početku Menuet je bio u dvodjelnoj formi, sa 2 ponavljajuća odlomka od kojih se svaki sastojao od 8 taktova. Drugi je dio proširen pa je rezultat toga trodijelni oblik. Drugi ili srednji menuet je u kontrastu sa prvim (drugi ključ ili orkestracija). Dva takva menueta mogu

biti kombinirana: 1.menuet – 2.menuet – 1.menuet. Cijela forma se mogla ponavljati dok ples traje.

U Lullyjevo doba, postalo je uobičajeno srednji dio pisati kao „trio“ (2 oboe i fagot), a cijela struktura zove se zaokružena dvodijelna forma ili „menuet forma“:

A **:::B** **A ili A'**

I (→V) :::V(ili drugi srodni tonalitet) I

Skladatelji su kasnije uveli izmijenjen **A** dio ili dio koji je kontrastan oba **A** dijela – **C** dio:

A A' B A ili **A B C A** (npr. 3.stavak Mozart Serenade br. 13 u G duru, K 525)

Skladatelji Haydn i Beethoven razvili su živahniju formu Menueta - Scherzo (sa triom).

Menuet i Trio postali su standard za 3. stavak četverostavačnih klasičnih simfonija, a prvi koji je napisao takvu simfoniju bio je Johann Stamitz.

Poznati primjeri samostalnog menueta su:

Johannes Brahms „Serenada br. 1 za orkestar, op.11“

Arnold Schönberg „Klavirska suita op.25“

Ignacy Jan Paderewsky „Menuet u G-duru“

Wolfgang Amadeus Mozart „Don Giovanni“

Prije skladanja „*Le tombeau de Couperina*“, Ravel je napisao 3 Menueta. „*Menuet antique*“ (1895. godine), 2. stavak „*Sonatine*“ (1903-1905.) i „*Menuet sur le nom d'Haydn*“ (1909. godine). Za razliku od povijesnih aristokratskih dvorskih plesova, Ravelovi Menueti sadrže nježne i blage elemente koji stvaraju intimniju atmosferu.

Ovaj stavak namijenjen je Jean Dreyfusu. „Dreyfus“ afera u Francuskoj nad čovjekom u francuskoj vojsci (koji je po narodnosti bio židov, a vojska je bila pod jakim utjecajem francuskih katolika) nepravedno optužen za izdaju te su mnogi umjetnici stali u obranu tog čovjeka. Unatoč tome, on je poslan u logor, dok ga konačno nisu oslobodili.

Ovaj Menuet je nalik na pjesmu ili uspavanku zbog sporijeg tempa i liricizma kojim Ravel sklada ovaj stavak. Osim dva takta koja imaju oznaku *ff* (t. 57-58) te jednoga koji ima oznaku *f* (t. 111), cijeli je Menuet uglavnom u dinamici ispod *mf*. Prigušena izražajnost stvorena

potisnutom dinamikom podsjeća na sličan pristup prijašnjem stavku suite, Fuge. Osjećaj mirnoće stvoren je glatkoćom melodijskih obrisa koji se sastoje uglavnom od postepenih kretanja sa vrlo malim brojem većih skokova.

Osim dodane Code, Menuet je pisan u trodijelnoj formi **A-B-A**, baš kao i prethodni Rigaudon. Sva su tri dijela jasno odijeljena dvostrukim crtama i promjenama tonaliteta. Također poput Rigaudona, Menuet je drugi stavak iz cijele suite koji nije u tonalitetu e-mola, već je pisan u srodnom G-duru, sa srednjim dijelom u d-molu. Tonalitetni centar G-dura je utvrđen već na samom početku stavka, a prvi je dio (A) zaokružena, dvodjelna forma.



4.1.2.5.b, prva četverotaktna fraza Menueta

Prvi dio A dijela, odnosno „a“ sastoji se od dvije simetrične fraze od po četiri takta. Prva je u G duru i završava autentičnom kadencom na tonici koja je ublažena upotrebom tona *e* na V.stupnju. Slijedeća četiri takta čine modulaciju u e-mol te završavaju na V stupnju e-mola.



4.1.2.5.c, 8. i 9. takt

Kadenca za H-dur u 8. taktu nagoviješta očekivani e-mol u slijedećem dijelu, iako se to rješenje nikada ne dogodi. Umjesto toga slijedeća pasaža putuje kroz različite harmonije i konačno se glazba razrješava na kadicu D-dura u 24.taktu. Zadnjih osam taktova ovog

odlomka obojano je disonancama te je povratak na početni G-dur ponešto skriven dinamičkom oznakom *pp* (t.32).



4.1.2.5.d, taktovi 30-32, završetak A dijela

Konstantni ljuljajući ritam četvrtinke i polovinke te uporni nastupi bas note *G*, stvaraju u **B** („Musette“) dijelu tradicionalni karakter glazbe za gajde. Formalna struktura Musette je gotovo identična prethodnom **A** dijelu, sa iznimkom da prvih osam taktova (t. 33-40) su ponovljeni ne oznakom za ponavljanje, već su ispisani te je melodija serije oktavnih akorada podijeljena između dvije ruke. Bez obzira na pedalni ton *G*, serije oktavnih akorada se mijenjaju iz dura u mol, što otežava definiranje tonalitetskog centra. Kada se uspostavi d-mol u obliku čiste kvinte *G-D* na kraju fraze (t. 40-48) tu se stvara osjećaj politonaliteta d-mola i g-mola.



4.1.2.5.e, t.73-78

Vrlo je zbunjujuće preklapanje tematskih materijala iz oba **A** i **B** dijela kada serije akorada iz Musette nastavljaju u lijevoj ruci sve do 78.takta, a odvijaju se za vrijeme povratka **A** dijela u 73.taktu.

Repriza **A** dijela je identična ranijem dijelu osim lijeve ruke u taktovima 73-78 te drukčije harmonizacije u drugoj polovici toga dijela.



4.2.1.5.f, takt 104-106

Coda, 104. takt, koristi tematske fragmente iz A dijela u desnoj ruci, dok se u lijevoj ruci nalazi kretanje osminki kao najaktivniji dio cijelog stavka.

Jednostavnost formalnih struktura, tematski razvoj te uglavnom homofona i akordalna tekstura su ono što čini ovaj Menuet najtradicionalnijim od svih stavaka suite. Srednji te viši registar su najčešće upotrijebljeni kroz cijeli stavak. Jedan od manjih tehničkih zahtjeva je izmjena ruku u Musette, koja zahtijeva suptilne promjene pedala te delikatnu kontrolu pri iznošenju melodije.

4.2.1.6. TOCCATA

Tal. *toccare* = taknuti. Toccata je virtuosno djelo tipično za instrumente s tipkama ili trzalačke instrumente. Sadrži brze pokrete koji zahtijevaju lakoću prstiju te virtuosne pasaže/odlomke, sa ili bez imitativnih ili fugalnih međuigra, generalno naglašavajući spretnost prstiju izvođača. Rjeđe, ime „toccata“ se daje djelima za više instrumenata, npr. Monteverdi „Orfeo“, uvod.

Toccata kao forma, pojavila se u sjevernoj Italiji u doba renesanse, a među prvim skladateljima koji su upotrijebili taj oblik bili su: Girolamo Diruta, Adriana Banchieri, Claudio Merulo, Andrea i Giovanni Gabrieli te Luzzasco Luzzaschi. Glavne značajke njihovih toccata bile su virtuosne, briljantne pasaže jedne ruke nasuprot akordijskoj pratnji u drugoj ruci, i obratno. Hans Leo Hassler bio je skladatelj koji je studirao kod Gabriellia te radio u Veneciji, a formu toccate je doveo u Njemačku gdje je ona, 100 godina nakon, dosegla vrhunac svog razvoja u skladateljskom opusu Johanna Sebastiana Bacha.

Pojam „barokna toccata“ odnosi se na vrstu toccate kakvu je skladao Girolamo Frescobaldi. Takav tip toccate sastoji se od više odlomaka te se razvija u dužini, intenzitetu i virtuoznosti, dosežući svojevrsnu ekstravaganciju ekvivalentnu pretjeranim detaljima u arhitekturi u to doba. Sadrži snažno brze pasaže i arpeggia koji se izmjenjuju s akordijskim ili fugalnim dijelovima. Mjestimično nedostaje ispravan tempo i kroz čitavo djelo imamo osjećaj improvizacije. Skladatelji takvih toccata bili su: Johann Pachelbel, Michelangelo Rossi, Johann Jakob Froberger, Jan Pieterszoon Sweelinck, Alessandro Scarlatti, Dietrich Buxtehude.

Najpoznati primjer iz opusa Johanna Sebastiana Bacha jest Toccata i fuga u d-molu BWV 565.

U razdoblju romantizma puno se rjeđe pišu Toccate. Ipak, neki od najpoznatijih skladatelja tog razdoblja napisali su i danas svirana djela u toj formi poput Roberta Schumanna, Franza Liszta i Charlesa Valentina Alkana.

Među skladateljima 20. stoljeća ponovno se pojavljuje interes za ovom formom. Najznačajniji od njih su: Sergei Prokofiev, Aram Khachaturian, Maurice Ravel, Claude Debussy, Benjamin Britten, Charles-Marie Widor, Ralph Vaughan Williams, Paul Hindemith, Nikolai Kapustin..

Ravel je izabrao virtuoznu Toccatu kao briljantan završetak cijele suite. Ovaj stavak posvetio je kapetanu Josephu de Marliaveu, mužu Marguerite Long, koja je izvela i premijeru ove suite. Poznato je kako je za vrijeme skladanja ove suite Ravel zamolio izdavačku firmu „Durand“ da mu daju kopiju Lisztovih „Transcendentalnih etida“. Iako je direktan utjecaj, odnosno povezanost sa Lisztom vrlo nejasna, može se pretpostaviti kako je Ravelova namjera bila napisati djelo koje će biti transcendentalni izazov pijanistima kao i svjedočanstvo njihovih sposobnosti.

Za razliku od tradicionalno slobodno skladanih toccata, Ravelova toccata se može najvjernije analizirati kao sonatni oblik. U tom slučaju, ekspozicija počinje sa 5 tematskih motiva:

Motiv 1 (t. 1-2)

Motiv 2 (t. 3-4)

Motiv 3 (t. 5-7)

Motiv 4 (t. 8)

Motiv 5 (t. 9)

Ovih 5 sastavnica predstavljaju ključne materijale, kako muzičke, tako i ritmičke prirode, kroz cijeli stavak.



4.2.1.6.a, 2. tema ekspozicije, takt 57-59

Više lirski tema u h-molu pojavljuje se u 57. taktu. Suprotni karakter i odnos dominant-tonika potvrđuju kako je to druga tema ekspozicije.



4.2.1.6.b, početak provedbe, t.86

Ekspozicija završava u H-duru te provedba počinje naglo u paralelnom h-molu (t. 86) koristeći materijal 3. motiva iz ekspozicije. Svih 5 motiva ekspozicije nastavljaju se koristiti kroz provedbu. Ovi motivi prolaze kroz brojne modulacije poput one u 94. taktu u udaljeni dis-mol.

U usporedbi sa tradicionalnom reprizom, u ovoj Toccati repriza je skraćena i istaknuta povratkom druge teme u 221. taktu, no ovoga puta pobjedonosnim nastupom u E-duru. Nakon konstantnog razvoja na pedalni ton *E*, ovaj dio vodi cijelu situ prema briljantnom i virtuoznom završetku.

Unutar tradicionalnog sonatnog oblika, Ravelov izrazit harmonijski jezik daje moderni aspekt ovom stavku. Izmjene dur i mol akorada, upotreba septakorda, nonakorda te akorda s undecimom kroz cijeli stavak kao i upotreba kromatske ljestvice neke su od glavnih značajki.



4.2.1.6.c, t. 173-174

Primjer jukstapozicije modalne i kromatske ljestvice nalazi se u taktovima 173-174, gdje je melodija gornjeg glasa u frigijskom E modusu, a isprepliće se tritonusima i disonancama.

U taktovima 241-243, tonalitetna dvosmislenost uspostavljena je izmjenjivanjem dvije ruke između četiri različita dur i mol akorada (g mol – F dur – a mol – C dur), čime je dolazak E dura u taktu 244 potpuno iznenađenje.



4.2.1.6.d, zadnja četiri takta *Toccate*, briljantan završetak

Prema Denis Matthews, ova Toccata već od svojih prvih ponavljajućih nota do završnog naleta alternirajućih akorada čini veličanstvenu apoteozu Ravelovog skladanja za klavir. Repetitive, prošireni akordi, veliki skokovi te preklapanje ruku samo su neke od zahtjevnih tehnika koje iziskuje ovaj stavak. Izvući melodiju koja je isprepletana u akordima, kontrolirati brze pasaže u nježnoj dinamici te svirati u naizgled nemogućoj metronomskoj oznaci četvrtinke u tempu 144, otežava uspješno izvođenje ovog stavka. Ravel je zahtijevao jasnoću i preciznost svake note te je uvijek očekivao od interpreta strogo pridržavanje njegovih oznaka. Njegova je vlastita snimka ovog stavka znatno sporija od metronomske oznake, što nam daje naslutiti kako je jasnoća svih nota važnija od potrebe za poštivanjem točne metronomske oznake. Dramatski efekt stvara se izvrsnim održavanjem tempa te jakim osjećajem dvodobne mjere. Iako su repetitive na samom početku pisane kao prva nota lijevom rukom, a druge tri desnom rukom, ovaj se dio može izvoditi izmjenjivanjem lijeve i desne ruke. Slične raspodjele kroz stavak olakšavaju izvedbu većih akorada i skokova, posebice pijanistima koji imaju manju ruku. Takav primjer se nalazi već u 5. taktu, gdje lijeva ruka svira drugu šesnaestinku *e* na drugoj dobi pisanu u desnoj ruci što daje vremena desnoj ruci da se pripremi za idući akord.

5. ORKESTRALNA SUITA I OSTALE VERZIJE „LE TOMBEAU DE COUPERINA“

Pisanje orkestralne transkripcije na temelju originalne skladbe za klavir postala je učestala Ravelova skladateljska aktivnost. Neki od tih primjera su: Menuet Antique, Pavane Pour Une Infante Defunte, Valses Nobles et Sentimentales, Alborada del Gracioso iz ciklusa „Miroirs“ te „Le Tombeau de Couperin“. „Ma Mere l'Oye“ i „Valses Nobles et Sentimentales“ su djela koja su prerađena i za orkestar i balet.



5.a, „Daphnis et Chloe“ u režiji Benamina Millepieda, l'Opéra Bastille, 2014. godine

Nakon premijere „*Le Tombeau de Couperina*“, 1919. godine, Ravel je orkestrirao četiri stavka suite: Prelude, Forlane, Menuet i Rigaudon. Promijenio je redoslijed zadnja dva stavka vjerojatno kako bi dobio što bolji i briljantniji završetak, iako to znači da orkestralna verzija završava u C-duru, a ne u ključu cijele suite, e-molu. Ravel nije objasnio razlog izostavljanja Fuge i Toccate iz orkestracije, a može se jedino pretpostaviti kako su ta dva stavka pisana čisto pijanistički pa je vrlo teško ostalim instrumentima postići takav zvuk.

Ravelova orkestralna suite je prvi puta izvedena od strane Pasedeloup orkestra pod ravnanjem Rhene Baton-a, 28.2.1920. godine. Kasnije, 1991. godine, britanski pijanist i skladatelj, Michael Round napisao je transkripciju od izostavljena dva stavka te je njegova orkestracija „nadišla“ Ravelovu verziju dodavanjem udaraljkaške dionice u Toccati. Roundova orkestralna verzija svih 6 stavaka doživjela je premijeru 1995. godine u izvedbi studentskog komornog orkestra Trinity College of Music u Londonu.

Broj instrumenata koje je Ravel koristio u orkestralnoj verziji „*Le Tombeau de Couperina*“ manji je te je gotovo komornog tipa: 2 flaute, 1 oboa, 1 engleski rog, 2 klarineta, 2 fagota, 2

roga, 1 truba, 1 harfa i gudači. Ne udaljavajući se od originalne klavirske verzije, Ravel zadržava jasnoću u glazbi održavajući orkestralnu teksturu laganom i prozračnom. Ipak, orkestracija Ravelu pruža mogućnost šireg registra te različitih zvučnih boja. Primjerice, na početku Rigaudona, melodiju u višoj oktavi izvode flaute, dok ostale tonove izvode drugi instrumenti što stvara veću punoću zvuka od one koju klavir može postići. Osim toga, Ravel je dodao ornamentaciju u Forlane (t.32,33,36,38 i 40) koja ne postoji u klavirskoj verziji.

Ravel vrlo pametno odabire specifične instrumentalne boje poput glissanda harfe na samom kraju Preludija i Menueta. U srednjem dijelu Rigaudona, kada melodija silazi u 51.taktu, Ravel upotrijebljava engleski rog, što pokazuje njegovo razumijevanje i poznavanje mogućnosti oboe te je pametna upotreba 2 zvučne boje.

Iste godine kada je Ravel stvorio svoju orkestralnu verziju „*Le Tombeau de Couperina*“, Lucien Garban, dugogodišnji Ravelov prijatelj, obradio je to djelo za klavir četveroručno. Ostale verzije „*Le Tombeau de Couperina*“ koje uključuju klavir su duo za violinu i klavir(2007.godine), trio za violinu, violončelo i klavir (2008.godine), a obje je aranžirao američki pijanist i skladatelj Matthew van Brink.

Do danas postoji mnogo različitih verzija ovog djela pisanih za instrumente osim klavira: **Abrahamsen, Hans** (rođ. 1952.) za puhači kvintet

Ben-Meir, Shaul: *Menuet* za puhači oktet od 6 flauta, alt flauta, bas flauta te dupli bas (Megido Music), 1998

Fournier, Louis: *Menuet* za violončelo i klavir (A.Durand), 1929

Grandjany, Marcel (1891-1975): *Menuet* za solo harfu (Lyra Music Co), 1981.

Heifetz, Jascha (1901-1987): *Forlane* za violinu i klavir (Carl Fischer), 1942.

Taillard, Jean-Francois: *Rigaudon* za brass kvintet

Leonard, J. Michael (1962): *Rigaudon* i *Menuet* za obou i klavir (Masters Music Publications), 1998.

Nugara, Andrew: *Toccata* u obradi za kvartet gitara (Drew Publication), 1998

Potter, Janis: *Preludij* za solo marimbu (Go Fish Music), 1999

Schuller, Gunther: *Kompletna suita* za puhači kvintet, 1995

6. KRITIKE

Iako je Ravel za života prepoznat kao jedan od najvećih živućih skladatelja, a ni nakon smrti nije nimalo izgubio na popularnosti, njegova su djela dobivala kako pohvale, tako i kritike. Najveća meta kritike bio je njegov konvencionalni, formalni pristup strukturi djela te konstantna upotreba proširenih septakorda, nonakorda i undecimakorada. Čak i oni koji su ga podržavali, nisu uvijek imali pouzdanje u njegov tradicionalni pristup prema određenim muzičkim aspektima. Britanski skladatelj i pijanist George Benjamin, nekadašnji učenik Olivier Messiaena i pobornik Ravelove glazbe izjavio je:

„Aspekt Ravela koji mi je još uvijek stran jest konzervativizam u njegovim strukturama. One savršeno pristaju uz njegovu glazbu, ali je i dalje vrlo neodvažan u njima. Sve je toliko jasno i čisto određeno i toliko klasično da je eksperimentiranje sa oblikom fraze i istraživanje strukture većih cjelina koju nalazimo u njemačkoj glazbi, drugoj Bečkoj školi, pa čak i ono u Debussyjevoj glazbi potpuno odsutno. Ravelova glazba sasvim je razdijeljena i u jednu ruku on je minijaturist. Strukture imaju određenu sličnost i doista vlastitu čistoću. To može biti namjerno jer s obzirom na suptilnu harmoniju koju Ravel koristi, ako bi i forma postala suptilna i složenija, djelo bi bilo preopterećeno, a to je nešto što bi Ravel mrzio.“

Jasno je da Ravel nije bio nimalo odvažniji što se tiče oblikovanja strukture kako stavaka tako i cijele „*Le Tombeau de Couperin*“ suite. Ipak je Ravelova namjera pri skladanju ovog djela bila odati počast prošlosti uz njegov vlastiti moderni jezik, a ne istraživati ili iznenaditi publiku novim oblicima. Ovo djelo osim prošlosti odaje počast i samom Ravelu s obzirom da intrigira i glazbenike i publiku u jednakoj mjeri kao što je primilo pohvale na samoj premijeri 1919. godine. S obzirom na broj transkripcija i javnih izvođenja, ova je suite dokazala svoju kvalitetu te i danas podsjeća nove generacije na korijene glazbe iz Ravelovog doba, iste korijene iz kojih su nastali i današnji skladatelji.

7. HOMMAGE À RAVEL

Kao što je Ravel pisao „*Le Tombeau de Couperin*“ u spomen na francuski barok i istaknutog Francois Couperina, mnogi su skladatelji nastavili tu tradiciju skladajući u čast samome Ravelu. „*Le Tombeau de Ravel*“ i „*Hommage à Ravel*“ tipični su nazivi takvih djela, a najznačajniji od njih su:

1.) za klavir solo

Bachlund, Gary: *Hommage à Ravel* (1999), *Menuet and Fugue*

Giazotto, Remo: *au Tombeau de Ravel* (1959)

Helps, Robert: *Hommage à Ravel* (treći stavak iz *Three Hommages*, 1972)

Honegger, Arthur: *Hommage à Ravel* (drugi stavak iz *Trois Pièces Pour Piano*)

McCabe, John: *Tunstall Chimes* (Hommage à Ravel: Study No.10, 2004)

Stehman, Jacques: *Le Tombeau de Ravel*

Xenakis, Iannis: *À R.* (Hommage à Ravel, 1987)

2.) za klavir četveroručno

Greif, Olivier Haridas: *Le Tombeau de Ravel*

3.) za klavir i ostale instrumente

Benjamin, Arthur: *Le Tombeau de Ravel: Valse-Caprices*, za klarinet i klavir

Schifrin, Lalo: *Hommage à Ravel*, za klavirski trio

4.) za ostale instrumente i komorne ansamble(uključujući klavir)

Escher, Rudolf: *Le Tombeau de Ravel*, za flautu, obou i gudački kvartet

Gramatges, Harold (rođ. 1918.): *Petite Suite „en hommage a Ravel“* za solo gitaru

Lazarof, Henri: *Hommage à Ravel* (prvi stavak iz *Musica da camera*) za flautu, klarinet, harfu i gudački kvartet

8. ZAKLJUČAK

„Promašio sam u svom životu“ napisao je Ravel u pismu svom prijatelju. *„Nisam jedan od velikih skladatelja. Svi su veliki skladatelji stvorili ogroman broj djela. U njihovim se opusima nalazi i ono najbolje i najgore, ali uvijek je prisutna kvantiteta. Ja sam pak pisao vrlo malo... Ja sam skladao polagano, kap po kap.“*

Ravel je vrlo rano pronašao svoj doživljaj svijeta i način izražavanja sebe samog te ga s godinama gotovo uopće nije promijenio. Svako djelo koje je skladao ima svoju ljepotu, kao i poseban, vrlo delikatan patos. Mnogi su skladatelji pisali velik broj djela, no u tim djelima glazbeni perfekcionizam zapada u drugi plan. Ta djela uglavnom dopuštaju raznim emocijama da imaju svoj neometani tijek. Bachova invencija može biti ozbiljna, Haydnov Menuet humorističan ili nježan. Ravelova je glazba drukčija. Njegov delikatan stil pisanja, kako ga je Stravinsky usporedio sa švicarskim urarom, stvara svoje vlastito emocionalno „podneblje“. Moglo bi se reći kako Ravel nije emocionalno odrastao, međutim on se savršeno snalazio u društvu odraslih, iako je zbog svoje kicoške aristokratske pojave i direktnog humora imao iznimno mali broj prijatelja. Ipak je Ravel više volio društvo djece, mehaničkih ptica i glazbenih kutija koje je čuvao u svojoj nimalo konvencionalnoj kući. S druge strane, najdublji osjećaji u njegovoj glazbi rezervirani su za ono što ne postoji: vjeverice koje pričaju, imaginarnu orijentalnu mladež, mrtvu princezu... Ravel je sve u svojoj glazbi držao na svojevrsnoj distanci, kao što je to činio i u privatnom životu. Takav jak karakter i disciplina očituju se i u njegovoj glazbi. Kao što je znao držati kaos u intimnom životu postrance, tako je i u glazbi sve imalo svoj red. Potpuno je jasan pravac svake njegove skladbe, ideje i fraze. Tako je i *„Le Tombeau de Couperin“* primjer djela u kojem je Ravel stavio po strani svoje duboke osjećaje tuge za majkom i prijateljima kojima je posvetio stavke ove suite. Njegovo je poštovanje prema redu (tradicionalnom) i ispravnom, onim što je smatrao istinskim, pobijedilo kaos politike (1.svjetskog rata) i njegov intimni patos, a odalo je počast njegovim korijenima i onima koji su dali svoj život zbog ideala. Nakon pominje analize i proučavanja ovog djela, mogu jedino reći da mi je drago što su me privukle živahne pasaže Preludija, mističnost Fuge, intrigantne melodije Forlane, živahni ritmovi Rigaudona i virtuoznost Toccate jer su me približile svijetu ovog iznimnog skladatelja i njegovih korijena.

9. LITERATURA

Demuth, Norman: *French Piano Music: A Survey with Notes on its Performance*,

London: Museum Press Limited, 1959.

Myers, Rollo H. Ravel: *Life and Works*, London: Gerald Duckworth & Co., 1960.

Roland-Manuel: *Maurice Ravel*, New York: Dover Publications, 1972.

Sadie, Stanly, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Tombeau*, Volume 19, New York, NY: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Perlemuter, Vlado and H el ene Jourdan-Morhange: *Ravel According to Ravel*, White Plains, New York: Pro/Am, Music Resources Inc., 1988.

Orenstein, Arbie: *A Ravel Reader*, New York: Columbia University Press, 1990.

Ivry, Benjamin: *Maurice Ravel: a life*, New York: Welcome Rain Publishers, 2000.

Kelly, Barbara L.: *Ravel, Maurice*: Oxford Music Online, 2012.

10. POPIS PRILOGA

2.a, Maurice Ravel na balkonu svoje kuće u Montfort l'Amaury-u.....	6
2.b, plakat za izložbu „Exposition Universelle“ u Parizu 1889. Godine.....	7
2.c, Georges Despagnat: „Les Apaches“.....	8
2.d, slika Maurice Ravela, Vaslava Nijinskog i Bronislave.....	9
2.e, „Le Belvedere“.....	9
3.a, portret François Couperina.....	12
4.1.a, Ravelov crtež „Le Tombeau de Couperin“.....	14
4.2.a, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Prélude, A dio (takt 1 i 2).....	16
4.2.b, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Prélude, A dio (takt 10 i 11).....	17
4.2.c, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“; Prélude, A dio (takt 7 i 8).....	17
4.2.d, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Prélude, A' dio (takt 80-82).....	17
4.2.1.2.a, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Fugue (takt 1 i 2).....	20
4.2.1.2.b, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Fugue (takt 8).....	22
4.2.1.3.a, Pietro Longhi: „Venecijanski ples“.....	23
4.2.1.3.b, François Couperin, Forlane iz 4. „Concert Royaux“ (taktovi 1-4).....	24
4.2.1.3.c, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Forlane (takt 5-8).....	24
4.2.1.3.d, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Forlane (završni akord).....	25
4.2.1.4.a, Prikaz plesača Rigaudona na dvoru.....	27
4.2.1.4.b, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Rigaudon (takt 7).....	28
4.2.1.4.c, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Rigaudon (takt 2).....	28
4.2.1.4.d, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Rigaudon (takt 126-128).....	29
4.2.1.4.e, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Rigaudon (takt 1-8).....	29

4.2.1.4.f, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Rigaudon (takt 37).....	30
4.2.1.5.a, Filippo Baratti: „The Minuet“.....	31
4.2.1.5.b, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Menuet (takt 1-4).....	33
4.2.1.5.c, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Menuet (takt 8-9).....	33
4.2.1.5.d, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Menuet (takt 30-32).....	34
4.2.1.5.e, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Menuet (takt 73-78).....	34
4.2.1.5.f, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Menuet (takt 104-106).....	35
4.2.1.6.a, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Toccata (takt 57-59).....	37
4.2.1.6.b, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Toccata (takt 86).....	38
4.2.1.6.c, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Toccata (takt 173-174).....	38
4.2.1.6.d, Ravel, „Le Tombeau de Couperin“, Toccata (zadnja četiri takta)	
5.a, balet „Daphnis et Chloe“, režija Benjamin Millepied	