

# MAURICE RAVEL: KONCERT ZA KLAVIR I ORKESTAR U G-DURU DIPLOMSKI RAD ZAGREB,

---

Petričić, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:897756>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-10**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
MUZIČKA AKADEMIJA  
V. ODSJEK ZA KLAVIR, ČEMBALO I ORGULJE

LUKA PETRIČIĆ

MAURICE RAVEL: KONCERT ZA KLAVIR I  
ORKESTAR U G-DURU

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

MAURICE RAVEL: KONCERT ZA KLAVIR I  
ORKESTAR U G-DURU  
FORMALNO-HARMONIJSKA, TEHNIČKA I  
INTERPRETATIVNA ANALIZA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. Jakša Zlatar

Student: Luka Petričić

Ak.god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

prof. Jakša Zlatar

---

Potpis

U Zagrebu, 19. lipnja 2020.

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

# SADRŽAJ

## SAŽETAK / ABSTRACT

1. UVOD.....	1
2. ŽIVOTOPIS.....	2
3. UTJECAJ JAZZ-A U RAVELOVOJ GLAZBI .....	5
4. INSTRUMENTACIJA KONCERTA U G-DURU.....	6
5. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA.....	7
5.1 Prvi stavak.....	7
5.2 Drugi stavak .....	12
5.3 Treći stavak.....	14
6. TEHNIČKA ANALIZA.....	18
6.1 Prvi stavak.....	18
6.2 Drugi stavak .....	20
6.3 Treći stavak.....	21
7. INTERPRETATIVNA ANALIZA.....	23
7.1 Prvi stavak.....	23
7.2 Drugi stavak .....	25
7.3 Treći stavak.....	26
8. ZAKLJUČAK .....	28
9. LITERATURA.....	29

## SAŽETAK

U ovom radu analiziran je Koncert za klavir i orkestar u G-duru francuskog skladatelja Mauricea Ravela.

Radi boljeg razumijevanja okolnosti u kojima je djelo nastalo ukratko je prikazan njegov životopis i utjecaj *jazz* glazbe na njegovo stvaralaštvo. Nakon pregleda instrumentacije, koncert je analiziran na formalno-harmonijskoj, tehničkoj i interpretativnoj razini.

Formalno-harmonijska analiza daje uvid u formalne cjeline te prikazuje tonalitete, moduse i harmonijske odnose koje skladatelj koristi u djelu; tehnička obuhvaća praktične pijanističke probleme za solista koji se javljaju u djelu te daje njihova moguća rješenja; interpretativna se bavi umjetničkim izazovima kroz koncert, objašnjava ih i daje smjernice za izvođača. Kroz sve analize dani su notni primjeri ključnih mjesta za lakše snalaženje. Naposljetku slijedi zaključak.

**Ključne riječi:** Ravel, koncert za klavir, analiza za izvođače, *jazz* u klasičnoj glazbi

## ABSTRACT

This paper presents the analysis of Concerto in G written by French composer Maurice Ravel.

For better understanding of the circumstances in which it arose, his biography, and the influence of jazz music on his creative process are shown. After overview of the orchestration, the concerto is analyzed on formal-harmonic, technical and interpretative level.

Formal-harmonic analysis gives insight in formal wholes and shows tonalities, modes and harmonic relations which the composer uses in the piece. The technical one includes practical pianistic problems for the soloist that occur through the piece and gives some of the possible solutions to them. Interpretative analysis deals with artistic challenges in the concerto, explains them and gives directions for the performer. Finally, a conclusion follows. The note examples of the key places from the piece are given through all the analyses for easier navigation.

**Keywords:** Ravel, concerto for piano, analysis for performers, jazz in classical music

# 1. UVOD

Ravelov koncert za klavir i orkestar u G-duru jedan je od najpopularnijih klavirskih koncerata skladanih u dvadesetom stoljeću, a danas jedan od najizvođenijih uopće. Napisan je između 1928. i 1931., po povratku Ravela s iznimno uspješne američke turneje, a objavljen 1932. Ravel je imao namjeru sam prouzvesti koncert i to na velikoj svjetskoj turneji. Ipak, zbog bolesti nije bio u mogućnosti te ga je premijerno izvela francuska pijanistica i njegova osobna prijateljica Marguerite Long sa skladateljem kao dirigentom. Za razliku od grandioznih koncerata devetnaestog stoljeća, koji su „napisani ne 'za' klavir nego 'protiv' klavira“, Ravel je ovaj koncert napisao u duhu Mozarta i Saint-Saënsa. Držao je da „glazba u koncertima treba biti vedra i briljantna, a ne težiti dubini i dramatičnim efektima.“<sup>1</sup> Formalno, koncert uporište ima u oblicima klasike, dok stilski vješto balansira između neoklasičnih i modernih strujanja tog vremena, nasljeđa francuskog impresionizma te afroameričkog *jazza* kojim se Ravel oduševio na turneji. Osim same glazbe, ono što čini izvođenje ovog koncerta izrazito interesantnim (i izazovnim) za pijanista, različit je broj klavirskih tehnika koje Ravel koristi. Gotovo svaka nova tema ili tematski materijal pred izvođača stavlja novi tehnički problem, ali mu daju i priliku da ih istakne na jedinstven način. U ovom radu koncert je analiziran tako da izvođaču objasni povijesni kontekst djela, odlike Ravelove glazbe, razjasni formalno-harmonijske odnose unutar djela, te pokuša dati rješenja na izazove na koje može naići svladavajući djelo.

---

<sup>1</sup> Ravel, Maurice. Intervju za *Daily Telegraph*, 11. srpnja 1931. U: Orenstein (1990), str. 477.

## 2. ŽIVOTOPIS

Ravel bio je prvo dijete Pierrea Josepha Ravela i Marie, née Delouart. Tri mjeseca nakon njegova rođenja, u ožujku 1875. godine u baskijskom selu Ciboure, obitelj se odselila u Pariz. Otac mu bio je Švicarac, a majka Baskijka, no unatoč odrastanju u Parizu, Ravel se uvijek osjećao bližim baskijskom, odnosno španjolskom nasljeđu. Pierre Joseph Ravel, inženjer i amaterski pijanist poticao je Mauriceove rane glazbene sklonosti. Godine 1882. dobija prvog učitelja klavira, Henrija Ghysa, a 1887. počinje učiti harmoniju kod Delibesova učenika Charlesa-Renéa. U to se vrijeme okušava u skladanju svojih prvih kompozicija, kao što su varijacije na Schummanov koral, te varijacije na temu iz Griegova *Peer Gynta*.

Sa četrnaest godina počinje se pripremati za konzervatorij u klavirskoj klasi Eugènea Anthiômea. Sa šesnaest, nakon osvojene prve nagrade na klavirskom natjecanju, napreduje u klavirsku klasu Charlesa Bériota. Iako nije bio loš student, u četiri godine nije osvojio niti jednu nagradu, te ga Bériot 1895. godine izbacuje iz klase pa Ravel napušta konzervatorij, no ne zadugo. Godine 1897. vraća se na konzervatorij, ovaj put kao student kompozicije u Fauréovoj klasi, učeći kontrapunkt s Gédalgeom. Kako je sam Ravel rekao, ova su dva učitelja imala snažan utjecaj na njegovo kasnije stvaralaštvo. Iako je tijekom tog perioda napisao neka od svojih kapitalnih dijela, kao što je uvertira *Shéhérazade*, *Entre cloches* i violinska sonata, nije mu pošlo za rukom osvojiti neku od nagrada za svoje kompozicije te biva po drugi puta izbačen iz klase. Usprkos tome, nastavio je slušati Fauréova predavanja do 1903. godine kada konačno napušta konzervatorij.

Ravel se u pet navrata, između 1900. i 1905. godine, natjecao za nagradu Prix de Rome, ali nijednom mu je nije pošlo za rukom osvojiti, što postaje poznato kao „Affaire Ravel“. Javnost je, dakako, smatrala da je je Ravel bio zakinut. Čak su i kritičari koji mu inače nisu bili skloni bili iznenađeni da takav skladatelj, koji se etablirao u *Société Nationale de Musique* djelima kao što su *Jeux d'eau* i Gudački kvartet, nije dobio ovu prestižnu studentsku nagradu. Kasnije se saznalo za malverzacije koje su postojale na natjecanju, pa je Dobois nakon skandala odstupio s mjesta ravnatelja Konzervatorija. Ravelov neuspjeh na kompozitorskim natjecanjima pokazuje kako nije mogao udovoljavati očekivanjima, usprkos želji za uspjehom. Što



se je više njegov osobni stil odmicao od onoga što se očekivalo od njega, to su bile manje šanse za službena priznanja njegovih dijela.

Negdje oko 1902. Ravel se pridružuje grupi literarnih, glazbenih i likovnih umjetnika poznatoj kao *Les Apaches*, čiji su članovi, među ostalima, bili de Falla, Schmitt i Stravinski. Grupa se redovito sastajala i raspravljala o suvremenoj umjetnosti. Nekoliko Ravelovih dijela bila su izvedena u *Société Nationale de Musique*, ponekad izazivajući kontroverze, kao što je bio slučaj s uvertirom *Shéhérazade* (1899.) i ciklusom pjesama *Histoires naturelles* (1907.), potonji zbog radikalnog odnosa prema tekstu. Ravela su napadali i *Schola Cantorum*, konzervativna frakcija koja je dominirala u *Société Nationale*, i kritičari kao Lalo i Carraud koji su ga nenaklono uspoređivali s Debussyjem.

Ravel se divio Debussyju; njegova djela je ponekad transkribirao ili orkestrirao, a posvetio mu je i svoju sonatu za violinu i violončelo. Međutim, protivio se da ga zovu Debussyjevim imitatorom. Debussy je Ravela isprva uvažavao, posebno njegov Gudački kvartet, no s vremenom su njegove simpatije bivale sve manje, osobito pod utjecajem kontroverzi u štampi. Ponukan željom da se slobodno izražava, Ravel preuzima vodeću ulogu u osnivanju *Société Musicale Indépendente* 1909. godine. U siječnju iste godine u pismu Koechlinu izražava poriv za osnivanjem društva otvorenog izvođenju francuskih i stranih djela, bez obzira na na stil, pokazujući želju za nezavisnost od autoriteta *Scholae cantorum*.

Ravel je u to vrijeme uključen u nekoliko kazališnih projekata. Godine 1907. počinje pisati *L'heure espagnole*, operu jednočinku praižvedenu 1911. Druga važna prilika slijedila je 1909. kada je dobio narudžbu Sergeja Djagiljeva za *Daphnis et Chloé* koji će izvoditi *Ballets Russes*. Iste godine postaje blizak sa Stravinkim, koji je imao utjecaja na njegovo kasnije stvaralaštvo.

Samo par tjedana prije nego je izbio Prvi svjetski rat Ravel je završio svoj Klavirski trio, a zbog volontiranja u ratu prekida rad na brojnim kompozicijama. Jedine koje je završio u tom periodu su klavirska suita *Le tombeau de Couperin* te simfonijska pjesma *La valse*. Godine 1916. obolio je od dizenterije, a dok se oporavljao 1917. iznenada mu je umrla majka, Ravelov najbliži emocionalni oslonac. Posljedice rata, bolest, i majčina smrt odrazili su se na njegovo stvaralaštvo. Kratko djelo za dva klavira *Frontispice* napisano 1918. odražava njegovo stanje svojom nejasnom strukturom i tonalnim centrom.

Nakon Debussyjeve smrti 1918. Ravela se smatralo vodećim francuskim skladateljem, te mu je 1920. ponuđeno odlikovanje Legije časti, koje je demonstrativno odbio. Tada počinje putovati u inozemstvo. Na njegovoj četveromjesečnoj turneji 1928. u Sjedinjenim Državama nastupajući i dajući brojne intervjue, doživljava velik uspjeh. U Americi su s posebnim oduševljenjem prihvatili *jazz* i *blues*, elemente koje je koristio u svojim skladbama, kao u novokomponiranoj Sonati za violinu i klavir.

Od projekata treba istaknuti narudžbu Ide Rubinstein 1928. za balet sa španjolskim karakterom za koju je napisan poznati *Bolero*, a oko 1930. na zahtjev pijanista Paula Wittgensteina, koji je desnu ruku izgubio u ratu, Ravel sklada Koncert za lijevu ruku. Godine 1932. odlazi na novu turneju, ovaj put po Europi, predstaviti svoj Koncert u G-duru s pijanisticom Marguerite Long. Inicijalno je koncert trebao izvoditi skladatelj, no na nagovor prijatelja, ipak je odlučio dirigitirati.

Nakon rata Ravel je patio od nesanice, a 1932. doživio je automobilsku nesreću kada je zadobio blage ozljede. Od tada njegovo se stanje pogoršava. U pismima izražavao svoje frustracije jer mu je zapisivanje glazbenih ideja predstavljalo poteškoće, a ponekad se nije mogao niti potpisati. Umro je u Parizu u prosincu 1937. godine, devet dana nakon operacije mozga.

### 3. UTJECAJ JAZZ-A U RAVELOVOJ GLAZBI

*Jazz* je iz Amerike u Francusku došao preko uvezenih snimki tijekom Prvog svjetskog rata, a dvadesetih godina postaje popularan u cijeloj Europi. Ravel ga je vjerojatno prvi put čuo 1921. kada je *blues* orkestar W.C. Handyja nastupao u Parizu. U to je vrijeme bio blizak s violinisticom Hélène Jourdan-Morhange koja je s njim dijelila ljubav prema *jazz*-u. U ovim okolnostima nastala je njegova Sonata za violinu i glasovir (1923-27). U njenom srednjem *Blues* stavku Ravel je nastojao stvoriti „stilizirani *jazz*, u, kako je istakao:

*...karakteru možda više francuski nego američki, ali ipak pod utjecajem vaše, kako je zovete, 'zabavne glazbe'. Osobno, smatram jazz najinteresantnijim: ritmovi, način na koji se koriste melodije, te melodije kao takve. Čuo sam neka Gershwinova djela, i držim da su intrigantna.”<sup>2</sup>*

Ravel je sonatu napisao prije tromjesečne američke turneje 1928. na kojoj je došao u kontakt s crnačkim *jazz* glazbenicima i Gershwinom koji je spajao tradicionalnu estetiku s novim strujanjima u *jazzu*.

Utjecaj stiliziranog *jazz*-a osjeti se i u vanjskim stavcima Koncerta za glasovir i orkestar u G-duru, te Koncertu za lijevu ruku. Možda se najuspješniji eklektični spoj *jazz*-a i ostalih stilova može pronaći u njegovoj operi-bajci *L'Enfant et les sortilèges*, skladanoj na suvremeni libreto Sidonie-Gabrielle Colette. U svom pismu Ravel joj predlaže:

*Što misliš da šalica i čajnik, u vedžvudovsko<sup>3</sup>-crnom, pjevaju ragtime?  
Priznajem kako me ideja da dva crnca pjevaju ragtime u našoj operi  
ispunjava velikom radošću.<sup>4</sup>*

U završnoj verziji opere može se pronaći groteskni menuet za dva naslonjača, *foxtrot* za kinesku šalicu, narodnu pjesmu za pastira i pastirice te duet mačaka.

---

<sup>2</sup> Ravel, Maurice. *Take Jazz seriously!*, *Musical Digest*, XII, 1928, 3, str. 49; 51. U: Orenstein (1990), str. 390.

<sup>3</sup> Wedgwood – engleska tvornica porculana (op. a.)

<sup>4</sup> Ravel, Maurice. Pismo Mauricea Ravela Sidonie-Gabrielle Colette, 27. veljače 1919. U: Orenstein (1990), str. 188.

#### 4. INSTRUMENTACIJA KONCERTA U G-DURU

- *Piccolo*
- Flauta
- Oboa
- Engleski rog
- Klarinet in es, b i a
- Dva fagota
- Dva roga in f
- Truba in c
- Trombon
- Timpani
- Triangl
- Mali bubanj
- Činele
- Veliki bubanj
- Kinesko drvo
- Bič
- Harfa
- Glasovir
- 16 violina
- 6 viola
- 6 violončela
- 4 kontrabasa

## 5. FORMALNO-HARMONIJSKA ANALIZA

### 5.1 Prvi stavak

Prvi stavak je u sonatnog oblika s nekoliko bitnih izmjena. Stavak je dvodijelan; provedbu zamjenjuje kratka klavirska kadenca u kojoj se ne obrađuje ni jedna dotad iznešena tema. Glavni dijelovi su prva tema, most koji sadrži nekoliko tema, druga tema, zaključni dio u kojem su inkorporirani dijelovi svih tema, te koda na kraju reprize. Iako zaključni dio podsjeća na provedbu, teško ga je tako nazvati jer se ponovno javlja u reprizi. Odgovarajući dijelovi su varirani u reprizi u odnosu na ekspoziciju, ali tematski materijali ostaju isti te djelo ima određenu simetriju.

Nakon takta uvoda, pikolo iznosi temu od 12 taktova s središtem na tonu G. Gudači sviraju *pizzicato* akorde koji su homofona redukcija *arpeggia* u klaviru. Ti *arpeggio* akordi su u bitonalnom odnosu G-dura i Fis-dura (pr. 1):



Primjer 1

Sukob ovih dvaju akorda udaljenih za malu sekundu daju stavku karakterističan ravelovski početak; gotovo četvrtina njegovih klavirskih djela počinju ili završavaju velikom sekundom ili malom septimom (*Sérénade grotesque*, *Menuet antique*, *Jeux d'eau*, prva četiri *Miroirs*, 'Ondine', 'Scarbo', svaki valcer iz *Valses nobles et sentimentales*, *Menuet sur le nom d'Haydn*, i pet od šest stavaka iz *Le tombeau de Couperin*)<sup>5</sup>

U t.14 klavir u lijevoj ruci svira silazeći niz trozvuka koji dvotaktnim *crescendom* vodi do *glissanda* koji se 'odbijaju' od tonova d, dajući u dijelu od t.16 do t.25 osjećaj dominantnosti. Za to vrijeme drveni puhači, koje kasnije smjenjuje truba, sviraju ponavljajući *do-la-sol* motiv iz prve teme uz pratnju gudača. U t.22 kreće novi

<sup>1</sup> Howat (2009), str. 55.

*crescendo* uz potporu malog bubnja i činela do t. 25 kada cijeli orkestar po prvi put svira akord G-dura.

Slijedi ponavljanje prve teme koju svira truba uz puniju orkestralnu pratnju. Bitonalitet koji je prije imao klavir sada ima harfa, ali ne tako istaknuto. Kada truba završi, više instrumenata ponavlja zadnja četiri takta prve teme u h-molu. Nakon toga dolazi *crescendo* u sukobljenom ritmu dva naprema tri, te završetak prvog dijela mirnom kadencom engleskog roga u fis-molu.

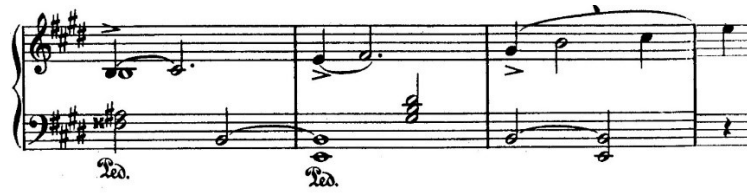
Tijekom cijelog mosta glavno je tonalno središte Fis. Klavir ima solo temu uz pratnju rastavljenog Fis-dura u lijevoj ruci i gudačima. U ovom dijelu Ravel koristi nekoliko modalnih ambigviteta; na samom početku melodije prvi ton triolske figure (ton G) implicira frigijski modus na fis. Frigijskom dojmu doprinosi i ton A koji se istodobno sukobljava s tonom ais u pratnji lijeve ruke. No, samo nekoliko taktova kasnije (pr. 2) u melodiji se pojavljuje ton dis koji nagovještava dorski modus na fis, dajući melodiji zanimljivu boju.

The image shows a musical score for an orchestral piece. It includes staves for Clarinet in B-flat, Trombone, Timpani, Cymbals, and Piano. The Clarinet part has a solo starting at measure 5, marked 'Solo' and 'p espressivo'. The Trombone part has a 'Solo, sord.' marking. The Piano part features a 'Wood-Block' and a 'mf' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Primjer 2

Ova modalna promjena služi i kao uvod za temu koja slijedi u t. 53, a koju prvo izvodi klarinet, potom truba s prigušnicom, što dodatno pojačava dojam *jazza*. Do kraja ovog dijela ton f (*staccato*) je pedalni ton, a tek se na kraju promijeni u ton h. Na samom kraju mosta, dok klavir ima ponavljajući ton f, dionica roga kromatski silazi do tona h u čistu kvintu - dominantu drugoj temi.

Druga tema počinje u t.75 uzlaznom pentatonskom ljestvicom na tonu e, s kvintama u basu kao pratnjom (pr. 3):



Primjer 3

Druga tema se, s umetnutim dvotaktima s osminskim naglascima na lake dobe, prekida dva puta: prvi put na ležećem tonu e, a drugi put na tonu a u basu. Kako bi pojačao dojam impresionizma, Ravel koristi triolske figure (t.84). Impresionizam još više dolazi do izražaja u drugom dijelu teme, nakon t.87, kada prelazi u eolski modus na tonu cis i kada se javljaju neriješene septime. Nakon klavira temu ponavlja fagot uz pratnju orkestra, opet uz prekide s osminskim naglascima, ovaj put skraćeno, do *fortissimo arpeggia* u klaviru u t.106.

Završni dio ekspozicije inkorporira mnoge elemente iz prethodnih dijelova, uključujući harmonijska kretanja i tematski materijal. Klavir počinje u cis-molu (t.107) novim osminskim obrascem. Kreće se do velikog durskog septakorda na tonu h, te nastavlja u H-duru (t.111) s tonom f u basu, u impresionističkoj modalnoj maniri: I – VII – I. Orkestar ovdje ima funkciju održavanja stabilnog pulsa te pojačavanja harmonije. Obrazac od t.107 do t.114 ponovi se još jedanput, nakon čega kreće nova nagla promjena. U t.123, dolazi glazbena misao ponovo u osminskom pulsu dobivena spajanjem posljednja četiri takta prve teme i dorskog dijela iz mosta (t.52 – t.54) s stalnim pedalmim tonom fis. Prvi je put iznijeta u miksolidijskom, odnosno dorskom modusu na tonu d, a zatim ponovljene u jednakim modusima na tonu f, te posljednji put, djelomično u miksolidijskom na tonu gis.

U nastavku glazba se iznenada prebacuje u ritmički energične i bitonalne pasaže (pr. 4):



Primjer 4

Pedalni ton fis sada se spušta na ton e, i odmah se čuje bitonalitet između tona e i Gis-dura, dodatno naglašenog akcentima u desnoj ruci. Nakon četiri takta bas se pomiče za kvintu, uspostavljajući novi bitonalitet između tona a i Gis-dura. Bas nakratko dolazi na ton d, te slijedi kratki odlomak od dva takta u G-duru u kojem rog svira fragmente prve teme, a klavir naglašene kromatske *appogiature*.

Nakon prekida klavir nastavlja kao i ranije, sada s basom na tonu c. U t.155 bas opet skače za kvintu na ton f, dok je u desnoj ruci akord E-dura. Prije kraja *crescenda* još su dvije izmjene intervala u ovom bitonalitetu: ton f i A-dur idu na ton b i D-dur, te na ton es i G-dur. Od prijašnjeg bitonaliteta u t.162 ostaje samo dominantni nonakord na tonu es, s ponavljajućim *so-fa-mi* obrascem koji u t.168 prelazi u C-dur i dalje s tonom es u basu. Nastupa kratka pauza koja označava kraj ekspozicije

Na mjestu provedbe nalazi se klavirska kadenca koja projuri kao pasaža sastavljena od grupa osminki po četiri (pr. 5) U središtu je ton es, ali Ravel ostvaruje dominantnost prvim i zadnjim tonom d u kadenci, naglašavajući tradicionalni harmonijski pomak: V – I.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a bracketed measure number [17] above the first measure. The second system also consists of two staves, with an 8-measure rest indicated by a dashed line and the number 8 above the first measure of the second system.

### Primjer 5

Repriza započinje baskijskom temom u G-duru, kao i na početku stavka, koju sada svira klavir u punim tercnim akordima. Bitonalitetne odnose svira harfa koja u pratnji izmjenično izvodi akorde G-dura i Fis-dura, a cijeli orkestar prati klavir dajući snažni ritmički puls. U t.184, umjesto u h-mol, kao u prvom stavku, orkestar ponavlja zadnja četiri takta prve teme u B-duru, te nakon *crescenda* dolazi kadenca koja vodi



do mosta u A-duru u t.191. Slijede isti ambigviteti frigijskog i dorskog modusa, ali ovaj put klavir sam ima proširenu dorsku temu koja vodi do *Andante* dijela.

U tom dijelu više se instrumenata izmjenjuje dok iznose isti tematski materijal kao u ekspoziciji, još uvijek s pedalnim tonom a. Klavir naglo prekida *piano* ugođaj u t.216 pasažama rastavljenih akorda A-dura u lijevoj, odnosno a-mola u desnoj ruci, dok orkestar svira dorsku temu. Uporabom ovih akorda u klavirskoj dionici Ravel postiže isto što i kroz cijeli stavak – dorska tema koja implicira mol ima pratnju u paralelnom duru.<sup>6</sup> Orkestar se vraća u *piano* dinamiku, te se prije druge teme bas spušta na ton d koji ima dominantu funkciju.

Druga tema, očekivano u tonalitetu prve teme, dolazi kao klavirska kadencia. Lijeva ruka svira melodiju i pratnju u rastavljenim akordima, dok desna izvodi trilere mijenjajući teksturu u odnosu na ekspoziciju (pr. 6):



Primjer 6

U nastavku kadence desna ruka preuzima melodiju od lijeve. U t. 245, kako se priključuju gudači, harmonije postaju bogatije. Nakon vrhunca, u t.251. klavir ima bitonalne silazeće pasaže rastavljenih akorda Fis-dura i e-mola te završava na tonu a u najdubljem registru, čime je označen početak zaključnog dijela reprize.

Tematski zaključni dio odgovara analognom u ekspoziciji, ali ovaj je put tonalni centar ton a u basu. S violončelima i kontrabasima klavir se u basu kreće po frigijskoj ljestvici na tonu a, te preko kromatskog pomaka es–e dolazi do tona f (t.275). Dvotakt koji slijedi odgovara istovjetnom u ekspoziciji. Nakon toga klavir iznenada dolazi do tona b te ponovo kreću bitonalne pasaže. Kao i u ekspoziciji, bitonaliteti napreduju do dominantnog septakorda na tonu es, obrascem so-fa-mi u desnoj ruci. U t. 295 nastupa modulacija u osnovni G-dur, a ton b u gornjem glasu postaje ton h, nakon čega počinje koda.

<sup>6</sup> Jeric, str. 41.

Klavir nastavlja spuštajući obrazac, a puhači sviraju fragmente prve teme u G-duru. Ostali instrumenti izmjenjuju akorde C-dura i G-dura. Nakon šest taktova suprotstavljajućih ideja, svi instrumenti tijekom četiri takta osciliraju između e-mola i h-mola. U t.305 klavir kreće od donjeg registra prema gore i izmjenjuje rastavljene akorde A-dura i G-dura, dok se instrumenti koji sviraju fragment prve teme izmjenjuju u velikom osmotaktnom *crescendu*.

Konačno se u t. 313 tijekom osam taktova čuje čisti G-dur. Posljednja tri takta prvog stavka cijeli orkestar svira silazeći niz kvintakorda po ljestvici na tonu g s frigijskim i durskim tetrakordom. Nakon akorda G-dura veliki bubanj označava kraj stavka.

## 5.2 Drugi stavak

Spori stavak jednostavne je trinarne forme tijekom kojeg se izmjenjuju dva ravnopravna solista: klavir i grupa drvenih puhača<sup>7</sup>. Glavna, široka tema podsjeća na „arhaični lirizam“ iz Satiejevih *Gymnopédies* ili na Ravelovu *Pavane pour une Infante défunte*.<sup>8</sup> Sam Ravel je u razgovoru s Marguerite Long rekao kako je često pribjegavao Mozartovom klarinet-kvintetu dok je pisao ovaj stavak.

Klavirski solo dug 33 takta na početku uspostavlja raspoloženje cijelog stavka. Lijeva ruka ima uvodni takt pratnje u E-duru u šestosminskom metru prije nego nastupi desna ruka u tročetvrtinskom. Drugi je ton melodije, nakon tona gis, undecima koja svojim trajanjem od dvije dobe nagovještava neriješene septime i none koje će do kraja često nastupati na teškim dobama. Melodije je u prvom dijelu gotovo cijela tonalitetna, izuzev kratkih uklona u paralelni cis-mol u t. 21, i u A-dur u t. 25 (pr. 7).



Primjer 7

<sup>7</sup> Ravel, Maurice. Intervju za *De Telegraaf*, 6. travnja 1932. U: Orenstein (1990), str. 494.

<sup>8</sup> Orenstein (1975.), str. 205.

Nakon vrhunca kulminacije, u t. 30, slijedi kadenca koja se izbjegnuto, umjesto očekivanog E-dura, kromatskim pomakom e-dis-d, riješi u A-dur. Ulazi flauta u visokom registru, zatim oboa pa klarinet, koji se isprepliću dok imitiraju isti materijal.

U t. 45 tonalitetom Dis-dura počinje srednji, prijelazni dio. Zajedno s engleskim rogom, klarinetom i fagotom klavir donosi novu temu. Na prvu tešku dobu, u t. 46., nastupa „jaka“ disonanca u vanjskim glasovima h-his. Ovaj dio, za razliku od impresionističkog prvog dijela, uvodi nemir bitonalitetom i modalnošću. Tema u gornjem glasu je u frigijskom modusu na tonu gis, s pratnjom u cis-molu (pr. 8):



Primjer 8

Navedena tema se nakon pet taktova ponavlja, no sad u frigijskom načinu na tonu fis, s pratnjom u h-molu. U t. 53 počinje nova fraza koja završava kadencom u čistom D-duru. Slijedi povratak u mistično raspoloženje; akord D-dura postaje smanjeni, desna ruka u šesnaestinkama opisuje frigijski modus na tonu b, a drveni puhači sviraju uzlazne akorde po dorskom modusu na tonu f. Nakon dva takta navedenih progresija klavir prelazi u h-mol te završava kadencom u e-molu.

Slijedi ponavljanje materijala koji odgovara t. 53 – 57 s kadencom u G-durua zatim počinje veliki harmonijski *crescendo* s pedalnim tonom g, dok se gudači i klavir kreću prema gornjim registrima (u t. 70 i ujedinjiju se u harmoniji e-mola). Klimaks *crescenda* dolazi u t. 71 kada ulaze drveni puhači. Tada se i harmonija dramatično mijenja, prelazeći u gis-mol i dalje s pedalnim tonom g, što stvara još jednu polutonsku bitonalnost. U t. 73 bas se spušta na ton f, koji se riješi na ton e, dok se gis-mol ne riješi na medijantni E-dur. Time se Ravel vraća u početni tonalitet gdje počinje treći dio.

U trećem dijelu klavir i gudači prate engleski rog koji uglavnom reprizira glavnu temu s početka stavka. Nakon što odsvira prvih 17 taktova i preskače 10 taktova nastavlja s klimaksom iz posljednjih 6 taktova teme. Klavir u lijevoj ruci ima pratnju koja s odgovarajućim dijelom teme koji svira engleski rog, a u desnoj dugi niz tridesetdruginki, pojačava harmonije iz pratnje i kreće se uzlazno i silazno.

Triler engleskog roga u t. 97 neočekivano vodi u Cis-dur gdje ulaze drveni puhači. Flauta u t. 98 svira uzlaznu frazu koju potom ponavljaju oboa, pa engleski rog. U t. 103 klavir počinje dugi triler koji traje do kraja stavka, dok gudači *decrescendom* dolaze do završnog akorda E-dura.

### 5.3 Treći stavak

Finale je trodijelnog oblika A-B-A. Nekoliko tema koje se pojavljuju u početnom u A-dijelu varirane su u srednjem B-dijelu, a završni A-dio repriza je početnog. No, zbog motiva fanfara (pr. 9) kojim počinje stavak, a koji se pojavljuje između različitih tematskih cjelina, i to u različitim tonalitetima, finale se može shvatiti i kao prijelazni oblik između *ritornella* i sonatnog oblika.

The image shows a musical score for a fanfare, labeled 'Primjer 9'. It consists of seven staves for different instruments: 4 FAGOTTI (Bassoon), 2 CORNI (Horn), TROMBA (Trumpet), TROMBONE (Trombone), TIMPANI (Timpani), TAMBURGO (Snare Drum), and GRAN CASSA (Bass Drum). The music is in 2/4 time and begins with a very strong dynamic marking (ff). The woodwinds and brass play chords, while the percussion provides a rhythmic accompaniment.

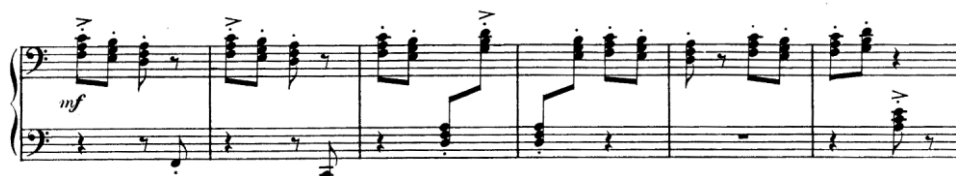
Primjer 9

Navedeni početni motiv od sedam doba predstavlja nagli kontrast u odnosu na kraj prethodnog stavka. Time odmah uvodi slušatelja u „cirkusku atmosferu kao u *Petruški* Igora Stravinskog ili u *Paradi* Erica Satieja.“<sup>9</sup> Nakon udarca velikog bubnja klavir iznosi prvu temu u srednjem glasu šesnaestinskih oscilirajućih kvintnih i kvartnih akorada. Tema je isprva u lidijском modusu na tonu g, a u t.23 modulira u lidijски na tonu c. U t. 17 prvo klarinet, pa za njim *piccolo*, donose kontramelodiju u visokom registru koja neodoljivo podsjeća na virtuoze *jazz* glazbenika. Nakon

<sup>9</sup> Orenstein (1975.) str. 205.

*piccola* trombon izvodi ritmičan motiv koji kromatski uzlazi, a ponavljaju ga rog, pa truba, što direktno vodi u motiv fanfara koji označava početak novog odlomka.

Navedeni dio počiva na uzastopnim trozvucima u eolskom modusu, a *jazz* prizvuk se postiže sinkopama, odnosno naglascima na nenaglašeni dio dobe i izraženom ritmičnošću (pr. 10):



Primjer 10

Temu nastavlja gudači, dok klavir ima repetirane šesnaestinke s *appoggiaturom* kao prvom od četiri dobe. Kada se pridruže puhači materijal modulira u eolski modus na tonu e, te završava akordom E-dura. Slijedi most u kojem Ravel koristi samo instrumente visokog registra, pa se izmjenjuju drveni puhači i klavir; prvo flauta i *piccolo* u dorskom modusu na tonu e, pa klarineti u dorskom na tonu d. Taj obrazac nastavlja sam klavir. Napokon, slijedi modulacija u F-dur te se završava motivom fanfara u H-duru.

Novi odlomak se otvara parom rogova i temom u D-duru koja podsjeća na marš. Odgovara truba u F-duru - kromatskoj medijanti. Rogovi ponavljaju svoj motiv, dok truba modulira u E-dur. Trombon, pa klarinet u augmentaciji silaze kromatskim motivom, a klavir svira rastavljeni povećani akord na tonu a, nakon čega se vraća u H-dur. Klavir sada sam ponavlja produženi i varirani dijalog rogova i trube, odnosno silazni kromatski motiv.

Slijedi novi prijelazni dio. Puhači daju ritam u kombiniranom akordu malog durkog na tonu e i na tonu h. Klavir silazi po kromatskoj ljestvici, prvo zajedno, drugi put razlomljeno, nakon čega se oba puta svira motiv fanfara, najprije kao dominanta za E-dur, a zatim se modulira u gis-mol, dok gudači izvode uzlazne ljestvice.

Nakon tog dijela slijedi *codetta* u kojoj klavir u lijevoj ruci ima progresiju II - V<sup>7</sup> - I u fis-molu, a desna svira rastavljene akorde ais-mola, Dis-dura i fis-dura, što stvara, slično kao i u prva dva stavka, bitonalitet u razmaku sekunde (pr. 11):



Primjer 11

Četverotaktna fraza ponovi se za malu tercu više i klavir uzlaznim kromatskim pomacima dolazi do Es-dura čime završava provedba. Srednji dio ima funkciju provedbe koje nije bilo u prvom stavku. Fagot ima klavirsku temu s početka stavka u lidijskom modusu na tonu es. U t. 162 violončela i harfa iznosi temu iz drugog dijela u c-molu. Slijedi modulacija u C-dur i nastup klavira s prvom temom u lidijskom modusu na tonu c. Šesnaestinski puls preuzimaju čela u A-duru, a klavir nastavlja u rastavljenim akordima. Engleski rog, trombon, truba i klarinet dinamično se izmjenjuju i isprepliću dok sviraju varirane dijelove prve teme, od A-dura preko des-mola, fis-mola, Es-dura i e-mola, da bi prije reprize, kao već mnogo puta ranije, modulacijom na medijantu završili u G-duru.

U završnom dijelu, na povratku u toniku, slično kao u reprizi prvog stavka, glazbeni materijali koji su u ekspoziciji bili u orkestru sada su u klaviru, i obratno. Sada više nema motiva fanfara između tematskih cjelina, već oni povezano nastupaju jedan za drugim. Gudači počinju u G-duru, a klavir u Fis-duru. Taj se kontrapunkt odmah ponavlja u E-duru, odnosno u Es-duru u klaviru. U t. 221 klavir počinje u trozvucima imitirati kromatske pomake trombona iz ekspozicije. Sve završava u C-duru, a odmah zatim počinje druga tema u istom tonalitetu. Uzlaznim trozvucima klavir i orkestar vode u G-dur u kojem nastupa treća tema. Ona je varirana i skraćena, a zadnjih šest taktova se ponavlja malu tercu naviše te završavaju u a-molu, u kojem počinje *codetta*.

Kao i u ekspoziciji, Ravel i ovdje koristi bitonalitet s istim progresijama, te produžuje zadnji kromatski uspon za još četiri takta. U t. 285 iznosi se glava druge teme u *fortissimu* i u H-duru, te ponovo završava na medijanti – Dis-duru. Koda započinje velikim kromatskim usponom u klaviru i orkestru, od najdonjeg do visokog registra, počinje od tona dis i završava na tonu g. Serija uzastopnih *appogiatura* polazi u klaviru, te se nakon četiri takta priključuje orkestar, dok zajedno ne završe na toničkom G-duru (pr. 12):



Primjer 12

Kraj stavka zaokružen je ponovnim motivom fanfara koji otvara stavak.

## 6. TEHNIČKA ANALIZA

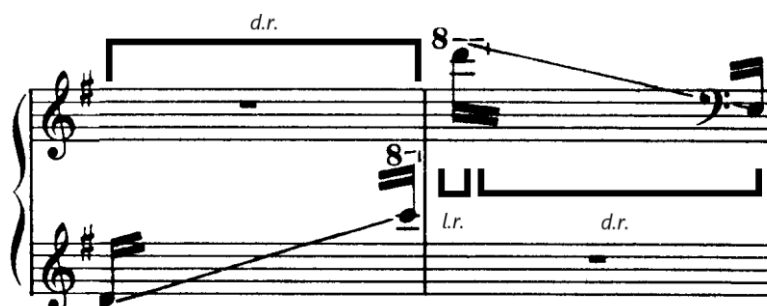
### 6.1 Prvi stavak

Koncert započinju triolske rastvorbe bitonalnih akorda u lijevoj i desnoj ruci. Dvije pozicije koje se izmjenjuju (pr. 13, a i b) smjerom jesu jednake, ali razlikuju se po intervalima po kojima se kreću. Može se dogoditi da izvođaču problem predstavlja ritmička ujednačenost između ruku zbog prstometa koji nisu sukladni, no taj se problem rješava stavljanjem malih (imaginarnih) naglasaka na prve tonove u grupi od tri tona, čime se, s obzirom da je dinamika *pp*, dobiva i prozračnost teksture:



Primjer 13

U *glissando* pasažama prva i zadnja nota okvir su kretanja, a imaju i harmonijsku funkciju dominante za akord G-dura, pa je važno da dođu do izražaja. Oni se obično izvode u aranžmanu kako piše, a jedno od rješenja kojim se može olakšati precizno izvođenje početaka i krajeva jest da se lijevom rukom izvode samo krajnje note d, a desna izvodi izvodi *glissando* nagore i nadolje (pr. 14)



Primjer 14



Iako tema mosta u *Meno vivo* svoju težinu krije u interpretaciji nijansi, zbog njene osjetljivosti treba pripaziti i na njen tehnički aspekt. U dvoglasju koje se javlja u t. 47 i 51 valja dinamički odrediti omjer između glasova, te pravilno izvesti *legato* u gornjem glasu koji će povezati frazu. Čvrsti prsti dat će briljantnost rastvorbama u t. 52 – 54, napose u silaznim dis-cis s prstometom 5-4, pri čemu treba pripaziti da se „slijepe“. Od vježbanja ruku posebno izvođač bi imao koristiti u *espressivo* dijelu nakon t. 55. Tada desna ruka izvodi izražajnu liniju u *legatu*, a lijeva *staccato* osminke koje zvuče kao dva udarca kastanjetama, zbog čega ih treba izvoditi *secco* (pr. 15):



Primjer 15

Slični problemi ostaju kroz drugu temu sve do modulacije u cis-mol u *Tempo primo*. Novi tematski materijal koji slijedi donosi i novu vrstu tehnike. Odavde pa sve do pseudoprovodbe sve se glazbene ideje iznose *martellato* tehnikom. Popularna još od romantizma, ova vrsta tehnike daje privid virtuoziteta, dok za izvođača ne predstavlja veću poteškoću. Izvodi se podizanjem podlaktice, ili cijele ruke, što je lakše kontrolirati nego rad prstiju.<sup>10</sup> U navedenom slučaju, onda kada jedna ruka uzastopno ima dvije ili tri osminke, postoji opasnost od kočenja ručnog zgloba. Zato se *martellato* figure izvode u jednom pokretu podlaktice s opuštenim ručnim zglobovima, čime se postiže lakoća sviranja, poglavito u brzem tempu.

Duga pasaža koja ima ulogu provedbe građena je od obrasca koji se ponavlja dva puta, svaki put za oktavu više, dok ne dođe do vrhunca. Taj obrazac može se podijeliti na tri podcjeline od osam osminki, a u preciznoj izvedbi pomaže osjećanje naglasaka na uzlaznim grupama od četiri osminke, kao u primjeru 16:

<sup>10</sup> Zlatar (2018.), str. 68. – 69.



Primjer 16

Do kraja stavka javljaju se slični tehnički problemi, izuzev klavirske kadence i odlomka neposredno nakon nje. Kadencia ima tri plana: melodiju i pratnju u razloženim akordima u lijevoj ruci i trilere u desnoj ruci. Ovakav koncept lijeve ruke, koja sama sebe prati, neodoljivo podsjeća na Ravelov *Koncert za lijevu ruku*, na kojem je radio u istodobno kad i ovaj koncertom. Olakotna okolnost je što, iako lijeva ruka svira dva nezavisna glasa, zapravo nikad ne svira dvoglasje jer se ta dva glasa uvijek „susretnu“ u tonu melodije. Razložene akorde ruka mora u odsvirati precizno i u dinamici tišoj od melodije, koja je i sama u *pianu*. Na taj način u konačnici je izvođač usredotočen na glavni interpretativni aspekt ovog antiklimksa.

Desna ruka, pak, svira duge trilere u vrlo osjetljivoj *piano* dinamici. U odabiru prstometu bolje je preskočiti jedan prst kako bi se mogla koristiti rotacija zbog izdržljivosti i velike mogućnosti realiziranja različitih dinamičkih nijansi.<sup>11</sup>

Nakon kadence, kada se uključuje orkestar, Ravel ponavlja drugu temu, ali s novom tehnikom u klavirskoj dionici. Lijeva i desna ruka sviraju melodiju u oktavama te pojačavaju harmoniju u orkestru rastvorbama akorda. Zbog skoka obje ruke, iako su svi skokovi pripremljeni placem odnosno petim prstom, to mjesto može biti problematično. Taj se skok može vježbati na više načina: u akordima, sviranjem na ritmove, po pozicijama, sviranjem bez gornje melodije i sl.

## 6.2 Drugi stavak

Spori stavak naoko nema tehničkih problema; nema brzih pasaža, virtuoznih ulomaka, skokova, ni polifonije. Ipak, kako bi ljepota njegovih dugih melodioznih fraza došla do izražaja, pijanist mora potpuno vladati tehnikom sviranja melodioznog

<sup>11</sup> Zlatar (2018.), str. 113.-114.

*legata*. Prema Zlataru (2018.) melodiozni se *legato* izvodi malo ispruženijim prstima koji mekano pritišću tipke neposredno s površine. Izvodi se prijenosom težine uz minimalnu artikulaciju, pri čemu je potrebno obratiti pažnju na pravilno odizanje prstiju.“

Drugi tehnički problem, kojeg je kod učenja koncerta svakako potrebno riješiti što prije, jest prstomet u tridesetdruginskim pasažama u reprizi. Jedno je od načela kojim se može voditi sastoji se u prstometu, na način da u svakoj grupi od osam tridesetdruginki koje imaju ponavljajući gornji ton zadnji prst bude peti. Osim toga, olakotno je uzeti palac na prvoj bijeloj tipki kod svih ljestvičnih nizova kad počnu uzlaziti (pr. 17):



Primjer 17

### 6.3 Treći stavak

Za finale se može reći kako je najvirtuozniji od sva tri stavka. Pritom je, doduše kao i dva prva stavka, pisan vrlo pijanistički, odnosno „leži ruci“. Pritom, Ravel često upotrebljava efekte koji izgledaju teži negoli to zahtijeva njihova izvedba. Slično kao i u prvom stavku, i ovdje se izmjenjuje velik broj tehničkih vrsta, što doprinosi dinamičnosti ovog živog finala.

Početni *martellato* dvohvati (pr. 18) pred izvođača stavlja dvostruku problematiku: isticanje teme u unutarnjim tonovima dvohvata i održavanje pune dvije stranice u *piano* dinamici. Isticanje unutarnjeg glasa najbolje je vježbati u sporijem tempu, te tako naviknuti uho da „sluša“ taj unutarnji glas, što će se kasnije u bržem tempu očekivati. Preciznost te izdržljivost u *pianu* izvođač će dobiti sviranjem podlakticom, s opuštenim ručnim zglobovima i blago fiksiranim prstima te aktivnim vršcima prstiju.



### Primjer 18

Nakon 28 taktova „divljeg“ *martellata* dolazi tehnički jednostavna tema u akordima, koju nakon osam i pol takova preuzima orkestar. Klavir istodobno svira kontrapunktira u repeticijama i s *appogiaturama* na prvi dio dobe. U mostu, u „dijalogu“ orkestra i klavira, Ravel ponovo koristi tehniku s početka, da bi klavir nastavio svirati variranu prvu temu u desnoj ruci s kontrapunktom u lijevoj. Izvođač bi ovdje, i na drugim mjestima kada je u šesnaestinkama iznesen neki tematski materijal, trebao koristiti etidni (artikulirani) *legato*.

Prvi dio druge teme klavir iznosi također u *martellatu* (pr. 19), i to kao melodiju u desnoj ruci s kontrapunktom u poliritmiji tri na četiri.



### Primjer 19

Drugi dio, od t. 116, kromatska je ljestvica s pratnjom u orkestru, u ponavljanju podijeljena između ruku. *Codetta* je pisana u klasičnoj maniri lijeve ruke koja svira pratnju u skokovima, dok desna svira melodiju, ali bitonalitet mu daje karakteristični neoklasični prizvuk.

Provedba na tehničkom planu ne donosi nikakve novitete. Klavir ima variranu prvu temu podijeljenu između ruku, ali bez dvohvata, te razložene akorde, dok se u orkestru instrumenti izmjenjuju, razrađujući tematske materijale iz ekspozicije.

U reprizi se variraju dosad viđene tehnike, a u kodi, nakon razlomljene kromatske ljestvice preko cijele klavijature, klavir izvodi šesnaestinske *appogiature* u kvintama, kličući s crnih tipki. Za kraj klavir i orkestar zajedno sviraju akorde fanfarnog motiva.

## 7. INTERPRETATIVNA ANALIZA

### 7.1 Prvi stavak

Prvi stavak počinje izrazito ritmičkom temom u orkestru, dok klavir svira pratnju. Ravel je zapisao tempo *Allegramente* ( $\text{♩} = 116$ ) koji uspostavlja klavir i koji traje sve do *Meno vivo* u t. 44. Kao pratnja u *pianissimu* klavir ovdje ima isključivo ulogu bojanja zvuka bitonalnim *leggiro* akordima. Ravel je zapisao oznaku za pedal *Ped.* bez oznake za kraj, čime samo općenito sugerira njegovu uporabu, a ne „otvoreni pedal“ koji traje. U t. 16, iako se struktura mijenja i klavir svira niz uzastopnih *glissanda* u *mezzoforte* dinamici, i dalje ostaje *leggiro* ugođaj.

U sekciji *Meno vivo*, u koju se uvodi solo engleskog roga, klavir iznosi tematski materijal te se, osim tempa, mijenja i boja. Istodobno lijeva ruka ima pratnju, a desna u gornjem glasu izražajnu melodiju. Cijela atmosfera podsjeća na „lijeno španjolsko poslijepodne“. Uz generalnu dinamiku *mezzopiano*, karakter teme traži vezivanje tonova unutar fraza, posebno u t. 47 i 51, gdje je potrebno dinamikom pratiti smjer kretanja melodije. Osim toga, najgornje tonove tih fraza treba posebno istaknuti jer je modus u t. 51 dorski, a ne više frigijski, te služi kao priprema za *jazzy* pasažu koja slijedi, a kojom je ovaj španjolski ugođaj „prekinut“ dvaput. Pedalizacija je u mostu vrlo precizno označena te se mijenja sa svakim novim tonom basova fis. Također, izvođač treba obratiti pažnju na akcente na počecima fraza jer daju poseban ugođaj. U t. 55 skladatelj je zapisao oznaku *espressivo* s *tenutima* na ponovljenim tonovima e, odnosno tonovima a u t. 67. Lijeva ruka ovdje donosi „motiv kastanjeta“ koji će se još ponavljati kroz stavak, a svaki put se svira suho, tj. *staccato* kako piše.



Primjer 20

Drugom, pravom francuskom temom, Ravel napušta španjolski ugođaj. Fraze su kratke, a melodije jednostavne i pjevne; harmonijski su spojevi impresionistički, dok je težište na boji. Pedalizacija je i dalje precizno zapisana a skladatelj stavlja akcente na početke fraza. Ovaj ugođaj dvaput je prekinut motivom kastanjeta te se izvođač treba vrlo brzo prilagoditi tren tankočutnim impresionističkim bojama, tren ritmičkim „udarcima“ u osminkama.

Nakon što orkestar odsvira drugu temu slijedi završni dio ekspozicije. Tempo se vraća u onaj početni, a sve teme do mosta u reprizi imaju naglašenu ritamsku komponentu. Dinamika je *piano* sve do t. 123. s laganim prirodnim *crescendom* kada melodija uzlazi. Nakon t. 123 tema nema napisane naglaske, ali oni su implicirani ponavljajućom kvartom nadolje. Tempo pritom ostaje stabilan bez agogičkih promjena. Dinamika se svaki put, kada se ova tema penje, pojačava za jednu dinamičku oznaku, do konačnog *fff*. Nakon t. 142 slijedi novi tematski materijal čija je najkarakterističnija komponenta akcentuacija dvije uzastopne osminke u motiva od osam osminki. Počinje u *piano* dinamici te se postupno pojačava do *fortissima*. Taj novi tematski materijal prekinut je s dva takta umetnutih motiva prve teme u *subito pianu* (pr. 21) kada je naglo potrebno promijeniti karakter *leggiero* šesnaestinskim *appogiaturama*. Kada, pak, nastupi *ff* u t. 162, u klaviru je rastavljeni nonakord na tonu es, sa *sol-fa-mi* obrascem i akcentom na sol. Ova figura se u t. 165 skraćuje te se s akcentima dobiva hemiola četiri na šest koja dodatno potencira *crescendo* do kraja ekspozicije.



Primjer 21

Iako nema oznaka za interpretaciju, radi boljeg artikuliranja obrasca koji će se ponavljati, pasažu u t. 171 treba započeti malo slobodnije te postupno uvesti u tempo. Zbog stalnog uspona koji sugerira dinamički rast, *crescendo* je dobro sačuvati za sam kraj pasaže, što će stvoriti dojam veće dinamičke palete.

Do kadence interpretacijski problemi uglavnom su slični onima u ekspoziciji. Variranu drugu temu, koja ima funkciju kadence, sada solist može izvesti puno slobodnije nego prije. Osim toga, pratnjom u šesnaestinkama treba sugerirati puno finije agogičke nijanse. Ta kadenca, u kontekstu stavka, dolazi kao pravi antiklimaks te je cijela u *piano* dinamici. Posebnu joj boju daju trileri u desnoj ruci; oni su napisani tako da zvuče kao da se kreću potpuno slobodno od melodije, a svojim titranjem i karakterističnim prijelazima između tonova neodoljivo podsjećaju na „glazbenu pilu“. U t. 137 tema prelazi u trilere, pa zbog njihove prirode do kraja kadence solist ima potpunu kontrolu nad dinamikom melodije. Kada dođe orkestar ponavlja se tema sada, dakako, manje slobodna nego prije, te dolazi *accelerando* koji klavir vodi do završnog dijela reprize. Do kraja stavka ponavljaju se interpretacijski problemi analogni završnom dijelu ekspozicije.

## 7.2 Drugi stavak

Atmosfera koju donosi klavir solo u drugom stavku dolazi kao potpuni kontrast u odnosu na prvi stavak. Harmonijski i ritamski jednostavniji, a melodijski pitkiji, taj stavak od izvođača traži suprotnu promjenu ugođaja. Ono što je sad karakteristično različiti je metar u pratnji i melodiji (pratnja je napisana u 6/8 metru, a melodija u 3/4). Tempo je *Adagio assai* (♩ = 76), a metronomskim označavanjem osminke, kao i prvim uvodnim taktom, Ravel dodatno naglašava 6/8 metar. Kako bi diferencijacija ova dva ritma bila veća, izvođač bi ih trebao izvoditi što neovisnije. Drugim riječima, treba izbjegavati da ritam jedne ruke utječe na vođenje i raspored teških i lakih doba druge ruke.

Slog se može podijeliti na tri plana: melodiju, bas i pratnju, pri čemu melodiju karakteriziraju duge fraze i dijatonika. Skladatelj je odmah na početku zapisao oznaku *espressivo*, što se odnosi više na njenu prezentnu boju, odnosno izvođačevu angažiranost. Dinamika se kreće od *p* na početku, preko *pp*, pa sve do *f* na vrhuncu, u t. 30, prateći smjer kretanja melodije i harmonijske napetosti. Bas je onaj po kojem prepoznamo 6/8 metar, a ima tendenciju kretati se nadalje. Pratnja je uvijek zapisana u dvohvatima u srednjem registru, te osim harmijskog popunjavanja na pojedinim mjestima ima i smjer kretanja, kao primjeru 22. Općenito, slog, tempo i harmonijski puls sugeriraju da će se napetost tijekom glazbe najbolje dobiti mirnim

sviranjem, bez previše afektiranja. Odmah na početku skladatelj je napisao pedal (*ped.*) bez oznake za kraj čime, kao na početku prvog stavka, samo sugerira njegovu uporabu.



Primjer 22

U t. 45 kada počinje srednji dio, zapisano je *Sord.* Kako Ravel kasnije u stavku nije zapisao *tre corde*, ili sličnu oznaku, na izvođaču je da odluči držati lijevi pedal do kraja stavka, ili ga, primjerice, pustiti tijekom *crescenda* prije reprize.

Kako su tridesetdruginske pasaže u reprizi pratnja i ukras glavnoj melodiji koju svira engleski rog, a i zbog malih, predvidljivih pomaka kojima se kreću, na njima ne treba inzistirati. Njihova ljepota je u njihovoj zadovoljavajućoj jednostavnosti te u tome što daju solistu mogućnost da svoju muzikalnost pokaže kroz male agogigičke nijanse, odnosno tumačenjem protoka vremena među tonovima glavne melodije.

### 7.3 Treći stavak

Početni akordi finala u *fortissimu* oštro prekidaju spokojni ugođaj s kraja drugog stavka, a istodobno odeđuju tempo i karakter cijelog stavka. Te je akorde, koji će se kasnije javljati i u drugim tonalitetima u orkestru i klaviru, potrebno svirati svaki put s istom agilnošću jer osim što su uvijek napisani u najglasnijoj dinamici, igraju važnu ulogu u formi, te trebaju biti prepoznatljivi. Tempo stavka je *Presto*, a klavir počinje odmah nakon četiri takta u suprotnoj, *piano* dinamici, ali s istim žarom. Dvohvati svaki put kad se jave u stavku izrazito su ritmični, kao i sve ostale teme. Moguće im je dodati mali akcent na početku svakog takta zbog bolje razumljivosti, te *crescendo* i *decrescendo* od t. 12, kao što je i zapisano.

Novi tematski materijal, u t. 37., karakteriziraju akcenti koji svojim rasporedom poljuljaju osjećaj za teške dobe i početak takta. Napisani u *mezzoforte* dinamici,



potrebno ih je svirati kratkim i čvrstim *staccatom*. Repetitive koje slijede na dinamičkom planu kreću se od *piana* do *fortissima* te ih se može promatrati kao jednu uzlaznu melodiju.

U t. 79 metar se mijenja u 6/8 i orkestar svira drugu temu koju u t. 95 počinje imitirati klavir. Tema se sastoji od dva dvotakta, a dijeli ih različita dinamika. Prvi je ponovljen motiv u *forte* koji vodi prema zadnjem akordu u motivu, dok je drugi stacionarniji u *fortissimo*. U drugom dijelu teme, s poliritmijom između ruku naglasci su obratni, na početni dio motiva (pr. 23):

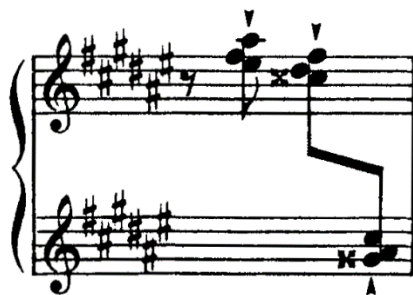


Primjer 23

U t. 115, takt prije ulaza klavira, orkestar akordima počinje davati čvrst i stabilan puls, koji se nastavlja poput udaraca metronoma. Klavir ulazi u *fortissimo* kromatskom pasažom koju je potrebno svirati vrlo artikulirano i ritmički stabilno.

*Codette* ekspozicije te kasnije reprize, iako vrlo brze, daju solistu najveću slobodu jer je pratnja reducirana. Na ovom mjestu, u okvirima tempa, izvođač si može dopustiti agogičke promjene prije nego nastupi provedba, onda kada je klavir izuzev prve teme koju jednom odsvira, samo pratnja.

Kao što se često događalo ranije u koncertu, na početku reprize se u izvođenju tema zamjenjuju orkestar i solist. Klavir tu imitira *glissando* „hitac“ klarineta i *piccola* s početka ekspozicije. Kako bi bolje imitirao silazne tonove koje su puhači prije naglašavali dijafragmom, Ravel je zapisao klinaste akcente na akordima (pr. 24). Do kraja stavka ponavljaju se varirani materijali izneseni u ekspoziciji sa sukladnom interpretativnom problematikom.



Primjer 24

## 8. ZAKLJUČAK

Kroz navedene tri analize ovog koncerta moguće je uočiti njegovu kompleksnost. Različitim stilovima i tehnikama koje u njemu pitko povezuje, Ravel raskida s tradicijom pisanja tradicionalnih klavirskih koncerata, pokazujući kako suvremena (klasična) glazba ne mora biti nedostupna široj publici. Veličina njegova genija upravo je u toj lakoći u kojoj njegova originalnost najviše dolazi do izražaja. Iz iskustva sviranja ovog koncerta smatram da je on pravo osvježenje u klasičnom kanonu te jedan od rijetkih koncerata napisanih po mjeri „modernog“ čovjeka.

## 9. LITERATURA

- 1) Ferić, Petra. *Maurice Ravel: Koncert za klavir I orkestar u G-duru – formalne, tematsko-motivičke i harmonijske karakteristike* [diplomski rad]. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
- 2) Howat, Roy. *The Art of French piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- 3) Jeric, Richard Henry. *Portrait of a Life: Analysis of the Ravel Piano Concerto in G*. Kent: Kent State University, 2011.
- 4) Kelly, Barbara. Ravel, (Joseph) Maurice. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052145> (pristup 3. travnja 2020.)
- 5) Mawer, Deborah (ur.). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- 6) Orenstein, Arbie. MUSIC: Maurice Ravel. *The American Scholar*, LXIV, 1995., 1, str. 91–102. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/41212291](http://www.jstor.org/stable/41212291). (pristup 21 travnja 2020.)
- 7) Orenstein, A. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Columbia University Press, 1990., <https://archive.org/details/ravelreadercorre00rave/page/390/mode/2up> (pristup 6. svibnja 2020.)
- 8) Orenstein, A. *Ravel: man and musician*. New York: Columbia University Press, 1975., <https://archive.org/details/ravelmanmusician0000oren/page/n7/mode/2up> (pristup 17. svibnja 2020.)
- 9) Puri, Michael James. *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire*. New York: Oxford University Press, 2011.
- 10) Zlatar, Jakša. *Metodika nastave klavira, I. dio – Elementi tehnike sviranja klavira*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2018.
- 11) Zlatar, Jakša: *Uvod u klavirsku interpretaciju*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2016.

## TISKANE MUZIKALIJE

- 1) Ravel, Maurice: *Concerto pour piano et orchestre* (partitura). Paris: Durand, 1932.
- 2) Ravel, Maurice: *Concerto pour piano et orchestre* (za dva klaivra, tr. Lucien Garban). Paris: Durand, 1932.