

Maurice Ravel: Koncert za klavir i orkestar u G-duru - formalne, tematsko-motivičke i harmonijske karakteristike

Ferić, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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:116:923507>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-16**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

PETRA FERİĆ

MAURICE RAVEL:

KONCERT ZA KLAVIR I ORKESTAR U G-DURU

**FORMALNE, TEMATSKO-MOTIVIČKE I
HARMONIJSKE KARAKTERISTIKE**

DIPLOMSKI RAD



Zagreb, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I.ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

MAURICE RAVEL:

KONCERT ZA KLAVIR I ORKESTAR U G-DURU

FORMALNE, TEMATSKO-MOTIVIČKE I

HARMONIJSKE KARAKTERISTIKE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Berislav Šipuš

Studentica: Petra Ferić

Akademska godina 2017/2018

Zagreb, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

red. prof. Berislav Šipuš

U Zagrebu, 12. listopada 2018.

SADRŽAJ:

SAŽETAK / ABSTRACT

1. UVOD	1
2. BIOGRAFIJA.....	2
3. POPIS ZNAČAJNIJIH DJELA	4
4. ZNAČAJKE GLAZBENOG STILA MAURICE RAVELA - UTJECAJI, POTICAJI I INSPIRACIJA	6
4.1. Obitelj i podrijetlo	6
4.2. Folklor	6
4.3. Zapadnoeuropska glazbena kultura	7
4.4. Druge glazbene kulture	9
4.5. Popularna glazba i <i>jazz</i>	10
4.6. Edgar Allan Poe	11
5. KONCERT ZA KLAVIR I ORKESTAR U G-DURU	13
5.1. I. stavak - <i>Allegramente</i>	15
5.1.1. Analiza tematskih materijala	15
5.1.2. Pregled harmonijskih zbivanja	27
5.1.3. Analiza forme	36
5.2. II. stavak - <i>Adagio assai</i>	42
5.2.1. Analiza tematskih materijala	42
5.2.2. Pregled harmonijskih zbivanja	46
5.2.3. Analiza forme	50
5.3. III. stavak - <i>Presto</i>	53
5.3.1. Analiza tematskih materijala	53
5.3.2. Pregled harmonijskih zbivanja	59
5.3.3. Analiza forme	65
6. ZAKLJUČAK	69
7. PRILOG: PARTITURA	71

Popis literature.....	72
Tonski zapisi	73

Sažetak

U ovome radu prikazana je analiza *Koncerta za Klavir i orkestar u G-duru* Mauricea Ravela.

Radi boljeg uvida u samo djelo, ukratko je prikazana autorova biografija, uz popis značajnijih djela, te različiti glazbeni, izvanglazbeni i kulturološki utjecaji na njegov glazbeni jezik i stil. Detaljna teoretska analiza navedenog djela promatra se na trima razinama: tematskoj, harmonijskoj te formalnoj.

Tematska se analiza bavi razradom figura, motiva i tema, harmonijska daje uvid u ljestvične strukture i akordičke sklopove, dok formalna analiza obuhvaća oblik djela. Usputno se daje osvrt i na orkestraciju, a svako poglavlje sadrži primjere i pripadajuću tablicu kojoj je cilj objediniti sve analizirane elemente. U prilogu se nalazi partitura u kojoj je naknadno naznačen broj taktova.

Ključne riječi: Ravel, *Koncert za klavir i orkestar u G-duru*, Klavirski koncert, jazz, glazba u prvoj polovici 20.st.

Abstract

This paper presents an analysis of *Piano Concerto in G major* by Maurice Ravel.

For a better insight into the work itself, the résumé of the author's biography with the list of important works and various musical, non-musical and cultural influences on his musical language and style are presented. Detailed theoretical analysis of the work is observed at three levels: thematic, harmonic and formal.

The thematic analysis deals with the elaboration of figures, motifs and themes, the harmonic gives an insight into scales and chords, whereas the formal covers the form of the piece. Overview of the orchestration is also included along with examples and corresponding tables given in each chapter to unite all the analyzed elements. In the attachment, there is also a score in which numbers of bars are indicated.

Keywords: Ravel, Piano Concerto in G major, Piano Concert, Jazz, Music in the First Half of the 20th Century

1. UVOD

Kao studentica glazbene teorije i klavira za temu svog diplomskog rada odabrala sam analizu Ravelovog *Konzerta za klavir i orkestar u G-duru*. S djelom sam prethodno upoznata jer sam ga i sama izvodila, a s ciljem da poboljšam kvalitetu interpretacije odlučila sam se na detaljno proučavanje povijesnih okolnosti u trenutku nastajanja djela kao i temeljite analize istoga.

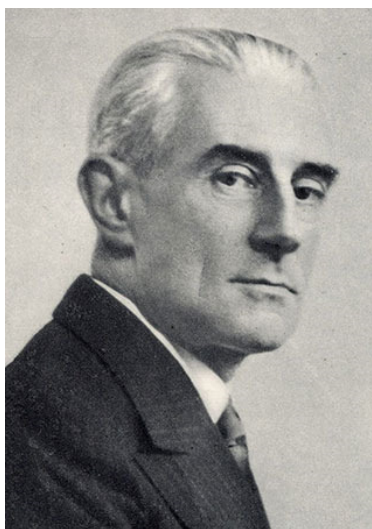
Maurice Ravel bio je zanimljiva ličnost u povijesti glazbe; majčina baskijska pozadina u njegovoj glazbi razvila je španjolski duh, dok je očeva inženjerska aktivnost doprinijela tome da mladi Ravel razvije ljubav prema mehanici, te da u svom radu bude veoma organiziran i pedantan. Stekavši obrazovanje na pariškom konzervatoriju, Maurice Ravel razvio je svoj elegantni i profinjen stil, a s vremenom se počeo družiti i s umjetnicima iz drugih područja, pogotovo književnosti. S njima je provodio vrijeme, vodio zanimljive razgovore i s vremenom su se skupili u grupu *Les Apaches*. Tako svestrane prirode Ravel počeo je istraživati i glazbu drugih kultura a posebno zanimljiv utjecaj na njegov rad imala je popularna i *jazz* glazba.

Ravel kao briljantan orkestrator i izvrstan poznavatelj klavira godinama se planirao okušati u pisanju koncerta za klavir i orkestar, ali bile su potrebne 3 godine da dovrši svoje dugo planirano djelo. Nakon američke turneje i upoznavanja s popularnom i *jazz* glazbom Ravel širi svoje horizonte, vraća se u Europu s novim, svježim idejama te dovršava *Konzert za Klavir i orkestar u G-duru*. Na vrhuncu stvaralaštva, točnije u posljednjoj fazi, kada njegov stil postaje kombinacija različitih utjecaja, nastaje *Konzert za klavir i orkestar u G-duru*. Iako je sam planirao izvoditi svoje djelo, zbog zdravstvenih poteškoća uloga soliste pripala je pijanistici Marguerite Long. Koncert odiše zaraznom energijom, a u središnjem dijelu koncerta nalazi se jedan od najljepših dragulja u povijesti glazbe - II.st. Publika je jako dobro prihvatila djelo, a Ravel je dobio i izvrsne kritike.

Djelo zauzima posebno mjesto među klavirskim koncertima 20. stoljeća i upravo zbog raznovrsnih utjecaja smatra se jednim od najsvestranijih i najznačajnijih koncerata tog vremena. U djelu su utkani elementi *jazza*, francuske glazbe, folklora ali i oni iz dalekih egzotičnih zemalja.

Analiza će nam dati uvid u Ravelov načinu gradnje i razrade tematsko-motivičkih elemenata, načine harmonizacije i oblikovanja akorada, te načinu na koji se ti svi isti elementi manifestiraju u tradicionalnom obliku, kao što je koncert.

2. BIOGRAFIJA



Maurice Ravel (1875. – 1937.) rođen je u francuskom baskijskom gradu Ciboureu. Već od malih nogu primijetio se njegov glazbeni talent. U studenom 1889. upisao se na Pariški konzervatorij i započeo studij klavira, no njegovi rezultati nisu bili u skladu s očekivanjima i s vremenom napušta studij (1895.). Nekoliko godina kasnije vraća se na studij i to na smjer kompozicije u klasi Gabriela Fauréa s kojim će s vremenom postati veliki prijatelj. Istovremeno je i s Andréom Gédalgeom radio kontrapunkt i orkestraciju.

Tijekom studija Fauré svog učenika predlaže za brojne nagrade, ali nakon pet neuspješnih pokušaja osvajanja *Prix de Rome* (međunarodnog službenog natjecanja za mlade glazbenike kojeg osvajaju neki od najuspješnijih francuskih skladatelja), Ravel razočaran definitivno napušta studij (1905.).

Tek mnogo kasnije (1919.) Ravel će dobiti jedno veliko i važno priznanje: *Légion d'Honneur*, najviše francusko odlikovanje za vojne i građanske zasluge koje odbija prihvatiti.

Krajem 19. st. Francuska je u mnogim područjima središte inovacija. Pariz obiluje bogatim kulturnim životom koji inspirira mnoge, pa tako i Ravela. Njegov umjetnički i kreativni razvoj velikim dijelom potaknut je od strane avangardnih umjetnika okupljenih u grupi pod nazivom *Les Apaches*. Naziv je grupi nadjenao pijanist Ricardo Viñes, Ravelov bliski prijatelj iz djetinjstva. Grupu čine pjesnici Tristan Klingsor, Léon-Paul Fargue i Abbé Léonce Petit, kritičar Emile Vuillermoz, skladatelji André Caplet, Maurice Delage, Manuel de Falla te Florent Schmitt.

U rana Ravelova djela (1895. - 1907.) ubrajaju se uvertira iz nedovršene opere *Shéhérazade*, klavirske skladbe *Pavane pour une Infante défunte* i *Jeux d'Eau* te glazba za balet *Daphnis et Chloé*.

U tom su razdoblju jasni utjecaji skladatelja poput Emmanuela Chabrieria i Erika Satiea.

Europu će 1914. zadesiti Prvi svjetski rat. Ravel se odlučuje prijaviti u vojsku kako bi branio svoju domovinu no jako će ga potresti činjenica što ga vojska isprva odbija prihvatiti; kasnije će ipak postati vozač u vojnoj službi. Iz te će se službe povući 1917. i vratiti natrag u Pariz. Ubrzo nakon povratka umire njegova majka, što ga izuzetno pogađa i snažno utječe na njegovo duševno zdravlje.

Nakon završetka rata 1918., europska glazbena scena s vremenom je opet zaživjela. Ravel počinje slijediti i slušati novu generaciju europskih skladatelja: Schönberg, Stravinsky, Satie, Les Six, Prokofiev i dr. Svojim skladbama Ravel stječe zavidnu međunarodnu reputaciju i postaje najistaknutiji francuski skladatelj tog vremena. 1928. pozvan je na turneju u SAD na kojoj nazoči izvedbama svojih djela. To američko iskustvo za njega je važno iz mnogih razloga pa i stoga što je čuo puno američke popularne i *jazz* glazbe. Iste godine dobiva počasni doktorat na Sveučilištu u Oxfordu.

Od 1932. započinje dramatično razdoblje u njegovom životu. Zbog pojave zdravstvenih problema teško će skladati i često zapadati u depresiju. U 60. godini života dijagnosticirana mu je rijetka bolest mozga koja je snažno utjecala na njegov govor i koordinaciju pokreta. Tijekom operacije 1937. past će u komu iz koje se nikada neće probuditi.

Maurice Ravel bio je izrazito povučena osoba, te jako privržen obitelji i svojim prijateljima. Zbog svoje nedostupne nutrine nikada se nije upustio u intimnu vezu, a jednom je čak i izjavio: “...*moja jedina ljubavnica je glazba...*”.

3. Popis značajnijih djela

Klavirske skladbe	Komorna djela	Glazbeno scenska djela	Koncertantna djela	Orkestralna djela
<i>Menuet antique</i> (1895., kasnije verzija i za orkestar)	<i>2 Epigrammes</i> (1898., za glas i klavir)	<i>L'Heure espagnole</i> (1907., opera)	<i>Tzigane</i> (1924., rapsodija za violinu i orkestar)	<i>Schéhérazade</i> (1903., za glas i orkestar)
<i>Pavane pour un infante défunte</i> (1899., kasnije verzija i za orkestar)	Gudački kvartet (1902-3.)	<i>Daphnis et Chloé</i> (1909-12., balet)	Koncert za klavir i orkestar u D-duru, za Lijevu Ruku (1929-31.)	<i>Rapsodie espagnole</i> (1907., za orkestar)
<i>Jeux d'eaux</i> (1901.)	<i>5 Mélodies populaires grecques</i> (1904-6.)	<i>L'Enfant et les sortilèges</i> (1920-25., opera)	Koncert za klavir i orkestar u G-duru (1929-31.)	<i>Ma Mère l'Oye</i> (1908., za orkestar ili klavir četveroručno)
<i>Sonatine</i> (1905.)	<i>Introduction and Allegro</i> (1905.-6., za harfu, gudački kvartet, flautu i klarinet)	<i>Bolero</i> (1928., balet)		<i>Valses nobles et sentimentales</i> (1911., za orkestar ili solo klavir)
<i>Miroirs</i> (1905.)	<i>Histoires naturelles</i> (1906., za glas i klavir)			<i>La Valse</i> (1919-20., za orkestar a kasnije i verzija za solo klavir)
<i>Gaspard de la nuit</i> (1908.)	<i>3 Poèmes de Stéphane Mallarmé</i> (1913., za glas, klavir, gudački kvartet, 2 flaute i 2 klarineta)			
<i>Le Tombeau de Couperin</i> (1914-17., djelomično orkestrirano za balet)				

	Klavirski trio (1914.) 2 Mélodies hébraïques (1914., za glas i klavir) Sonata za violinu i violončelo (1920- 22.) Chansons madécasses (1925-26., za glas, klavir, flautu i violončelo) Sonata za violinu (1923- 27.)			Tableaux d'une exposition (1922., orkestracija klavirske skladbe M. P. Musorgskog) Don Quichotte à Dulcinée (1932., za glas i orkestar ili klavir)
--	--	--	--	--

4. ZNAČAJKE GLAZBENOG STILA MAURICEA RAVELA - UTJECAJI, POTICAJI I INSPIRACIJA

Ravel je vrlo rano shvatio i prihvatio da su utjecaji drugih glazbenih kultura i nasljeđa glazbene prošlosti neizbježni i prijeko potrebni u izgradnji vlastitog glazbenog jezika.

Razvija vrlo posebnu skladateljsku tehniku, a posebnu pozornost daje orkestraciji koju će cijeniti i kod drugih skladatelja. Njegova zahvalnost prema prošlosti očituje se u posvetama (*homagge*), redukcijama, transkripcijama i orkestracijama skladbi drugih skladatelja.

4.1. Obitelj i podrijetlo

Ravelovi roditelji značajno su utjecali na njegov privatni i glazbeni život.

Otac, Joseph Ravel, bio je švicarski inženjer i izrađivač satova. Od ranog djetinjstva želio je postati koncertni pijanist što mu se nikada nije ostvarilo. Ipak imao je toliko sreće da jedan od sinova u obitelji Ravel slijedi njegove dječачke snove. Mlađi sin Edouard slijedio je očev put inženjera, a stariji, Maurice, oduvijek je razmišljao o očevim neostvarenim snovima. Ugledavši se na oca i sam Ravel je u svom radu postao vrlo organiziran i pedantan. Te se kvalitete kasnije primjećuju i u njegovim skladbama, za koje je Ravel uvijek radio intenzivne pripreme.

Dok je otac na taj način brinuo za intelektualni razvoj svojih dječaka, majka Marie Ravel (rođ. Delouart) kod svog starijeg sina posebno je razvijala emotivnu stranu. Maurice je obožavao svoju majku, a zbog njezinog baskijskog podrijetla zaljubio se i u narodne priče, bajke i naravno narodnu glazbu. Njezina smrt izuzetno će pogoditi Ravela i mnogo godina kasnije bit će jasno da je Marie možda bila jedina osoba koja je uistinu poznavala Maurice Ravela i njegov unutarnji svijet.

4.2. Folklor

Veliki utjecaj na Ravelovo povezivanje sa španjolskom glazbom, koji se pogotovo čuje u njegovoj *Habaneri* iz 1895., imale su Chabierova skladbe *España* (rapsodija za orkestar iz 1883.) te istoimena *Habanera* za klavir ili orkestar (1885.). Dobro je znati da je Španjolsku Ravel posjetio tek 1911., nekoliko godina nakon što je završio *Rapsodie espagnole* i operu *L'Heure espagnole* (1907.)

Majka Marie i prijatelj pijanist Ricardo Viñes, oboje baskijskog podrijetla, također su imali veze s Ravelovim evociranjem španjolskog glazbenog folkloru u njegovim kompozicijama.

Kroz niz godina Ravel će sakupljati narodne pjesme europskih naroda, te ih vrlo često harmonizirati, orkestrirati, ostajući uvijek vjeran izvornom tekstu. Započeo je vrlo mlad s tim aktivnostima, orkestrirajući niz korzikanskih pjesama (1895.) za vrlo neobičan sastav; gudački kvartet, harmonij, harfu, mandolinu, čelestu i gitaru, ali to djelo nikada nije objavljeno. Nastavit će 1904. i 1906. kada će aranžirati 8 grčkih narodnih pjesama s otoka Chios, i s vremenom dodati tom ciklusu još jednu pjesmu. Iz tog će ciklusa slijediti orkestralne transkripcije prve i posljednje pjesme (1909.).

Kroz svoj će skladateljski vijek aranžirati niz pjesama iz Španjolske, Francuske, Italije, Belgije, Rusije i Škotske te *Chanson hébraïque* koje je pripremio za jedno pjevačko natjecanje u Moskvi. Za ciklus *Trois chansons* napisao je svoj vlastiti tekst. Iako se u pripremama za skladanje koncerta za klavir i orkestar bavio narodnim napjevima Baskije, u čitavom njegovom opusu doista nema obrađene ili upotrijebljene niti jedne prave baskijske pjesme.

Prema Domenicu de'Paoli, s kojim je 1922. razgovarao o projektu u kojem bi koristio baskijski napjev pod nazivom *Zaspiak-Bat*. Ravel je planirao skladati novi jednostavačni koncert za klavir i orkestar sa sedam epizoda u kojem svaka od epizoda koristi za temu neki ples iz druge baskijske provincije. Kako provincija ima sedam, tako je i Ravel zamislio sedmodijelni oblik koncerta, ali i podjelu glazbenog materijala.

S vremenom će Ravel odustati od takvog oblika koncerta, i realizirati dva koncerta potpuno drugačijih koncepata.

4.3. Zapadnoeuropska glazbena kultura

Baš kao što su odgoj i kultura imali važnu ulogu u formiranju Ravelove umjetničke osobnosti, toliko je važno bilo i njegovo školovanje. Uz to je imao sreće da živi i djeluje za vrijeme značajnih glazbenih inovacija.

Dominacija njemačkih skladatelja poput Wagnera, Mahlera i R. Straussa nastavila se i u 20. stoljeću. Oni su praktički "iscrpili" tonalitet, istražili njegove krajnje mogućnosti i s vremenom postavili temelje suvremenim skladateljima za stvaranje novog glazbenog jezika.

Druga bečka škola bila je, moglo bi se reći, revolucionarna, zbog pronalaska dodekafonije i ulaska u područje atonalitetnosti, a napuštanjem tonalitetnog centra i pridodavanjem iste važnosti svakom od 12 tonova, došlo je do dramatičnih promjena.

Germanskom pokušaju dominacije u glazbi Francuzi odgovaraju impresionizmom, i to na likovnom i glazbenom području.

Skladatelji kao što su Claude Debussy, Erik Satie i Gabriel Fauré nastojali su da njihova glazba ide u korak s idejama tadašnjih tendencija u slikarstvu, kazalištu i kazalištu.

Rusija je također ostavila svoj utjecaj u ovom razdoblju intenzivnog glazbenog istraživanja, a kasnija nacionalna glazba stil utjecala je na skladatelje kao što su Nikolai Rimsky-Korsakov, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev i Dmitri Shostakovich.

Ravel dakle nije imao nimalo lak zadatak; trebao je pronaći svoj originalan glazbeni jezik. Ali imao je sreće da živi i odrasta u Parizu, jednom od najvećih glazbenih žarišta tog perioda. U to vrijeme pariški Konzervatorij bio je definitivno jedno od najboljih mjesta za obrazovanje mladih skladatelja.

Mladi Ravel 1889. upisuje pariški konzervatorij, gdje se tijekom godina usavršava kod elitnih kompozitora kao što su Gabriel Fauré i André Gédalge.

Iznimno je cijenio Fauréa smatrajući da su solo pjesme njegov najveći uspjeh, ističući “njegov nostalgičan i nježan lirizam koji sa svojom skromnošću postiže dirljivu i jaku emociju.”¹

Čini se da je Fauré svojim stilom uspio „ukrotiti“ mladog skladatelja i upravo će svojem učitelju Ravel posvetiti jednu od svojih najznačajnijih skladbi za klavir - *Jeux d'eau*.

André Gédalge također je bio značajan u životu Mauricea Ravela; zajedno su proučavali djela J. S. Bacha i W. A. Mozarta, dvojice skladatelja koji su se oslanjali na prevlast melodije, što je kasnije i utjecalo na Ravelovu glazbu:

„Možda ne možete razumjeti koliko mi je značio Gédalge: naučio me da shvatim mogućnosti i strukturu, što se može primijetiti u mojim ranijim djelima. Njegovo podučavanje bilo je vrlo jasno i uz njega sam naučio da tehnika nije samo školska apstrakcija.“²

Jasno je da je Ravelov glazbeni jezik fuzija različitih stilova prošlosti i njegove sadašnjosti. Očit je i utjecaj francuskog impresionizma, a prigrlio je i impresionističku harmonijsku kompleksnost, kao i različite moduse, egzotične ljestvice te jednostavne forme.

Erik Satie i Claude Debussy bili su veliki uzor mladom Ravelu, ali određeni aspekti filozofije kompozicije tih autora bili su u sukobu s njegovim načelima.

¹ Ravel, ‘Les Mélodies de Gabriel Fauré’, repr. in Orenstein, *Maurice Ravel: Lettres*, 325.

² Orenstein, str. 19-20.

Erik Satie bio je uzor mladim skladateljima tog vremena zbog traženja novog zvuka, ali javnost nikad nije shvaćala njegovu glazbu. Satie je želio da se o njegovoj glazbi raspravlja, govori, bilo pozitivno ili negativno, dok je Ravel ipak želio udovoljiti publici i pisao je glazbu koja je bila privlačna i nenametljiva. Satiev impresionizam manifestirao se u zvukovnim bojama za razliku od Ravelovog koji se očitovao u melodijama.

Maurice Ravel također je bio vrlo dobro upoznat s djelima tada najboljeg francuskog skladatelja - Claudea Debussyja. Njegovo kapitalno djelo *Prélude à l'après-midi d'un faune* ostavilo je dubok dojam na njega: "U tom trenutku sam po prvi puta shvatio što je glazba"³. Iako je očito Debussy utjecao na Ravelov glazbeni jezik, utjecaj je bio obostran; to se pogotovo može primijetiti u Debussyjevom *Soirée dans Grenade* za koju se smatra da je posveta Ravelovoj *Habaneri*. Obojica su dali značajan doprinos francuskoj glazbi i proširili glazbeni, a posebno harmonijski jezik koji će kasnije biti poznat pod nazivom impresionizam. Ipak, nijedan se nije definirao kao pripadnik tog stila. Obojica su kombinirala i klasične tehnike u svojim djelima, ali usprkos sličnostima njihova glazba je poprilično različita.

4.4. Druge glazbene kulture

Iako klasično glazbeno obrazovan, Ravel je cijenio i "druge" glazbene kulture i stilove smatrajući da mogu pozitivno doprinijeti razvoju francuske glazbe. Poput nekih od svojih prethodnika i Ravel je tražio inspiraciju u egzotičnim kulturama.

Značajna je 1889. g. kada se na Svjetskoj izložbi prvi put upoznao s novim bojama i prekrasnim melodijama ruske glazbe. Tipični elementi ruske glazbe, "gusto" i "bravura", pomiješani sa "sanjivom slatkoćom" odgovarali su, kako je Ravel prepoznao, tadašnjem ukusu francuske publike. Poznato je da je radio sa Stravinskyjem, na nedovršenoj operi Mussorgskoga (*Khovanshchina* iz 1913.), te da je njegova orkestracija *Slika s izložbi*, istog autora, puno uspješnija i poznatija od kasnijih drugih verzija. Pastiš *A la manière de... Borodin* svjedoči o poznavanju Borodinovog stila. Ipak utjecaj ruske glazbe nije toliko jasno uočljiv u Ravelovoj glazbi i moglo bi se reći da se više ostvario na razini energije i dramatičnosti koju je unio u neka svoja djela, nego na nekoj konkretnoj glazbenoj razini (melodija, harmonija, ritam...).

S druge strane očitiji je i jasniji utjecaj glazbe Dalekog istoka i egzotičnih zvukova gamelana s otoka Jave koji se mogu čuti i u Debussyjevim *Pagodes* iz klavirske suite *Estampes*.

³ It was when I first heard that [piece] many years ago that I realized what music was." Christopher Palmer, *Impressionism in Music* (New York: Charles Scribner's Sons, 1973)

Ravel je, u nekim skladbama, preuzeo harmonijske i melodijske elemente javanske glazbe kao npr. *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes* iz klavirske suite *Ma Mère l'Oye*.

I Ravelova i Debussyjeva glazba obiluje modalnim sklopovima, a čuju se i elementi pentatonike.

4.5. Popularna glazba i jazz

Uz ove česte glazbene izlete u prošlost i na neka egzotična mjesta, Ravelovo stvaralaštvo bilo je otvoreno i za suvremena umjetnička strujanja. Američku jazz glazbu s početka 20. stoljeća nemoguće je zaobići ako se želi dati potpunija slika utjecaja i poticaja na Ravelovo stvaralaštvo. U periodu nakon 1900. počeo se događati jedan zanimljiv glazbeni fenomen kao rezultat interakcije između francuske neoklasicističke glazbe i tada sve popularnijeg afroameričkog jazz. Kada je 1900. američki skladatelj John Philip Sousa Francuze prvi put upoznao s *ragtime*-om, dogodio se kulturološki šok u pozitivnom i negativnom smislu, jer su reakcije bile ekstremno podijeljene; s jedne strane ovaj se popularan stil smatrao jeftinim, vulgarnim, kratkotrajnim i prolaznim šundom, dok je s druge strane jazz okupio velik broj ljubitelja koji su se oduševljavali novim, ritmički uzbudljivim, energičnim i nepredvidljivim „proizvodom“ Novog Svijeta. Među dotičnim pobornicima našao se i Ravel koji ne samo što je bio redoviti posjetitelj kabareta Jeana Cocteaua, gdje je uživao u novim glazbenim efektima i ritmičkim kombinacijama jazz glazbe, već je različite elemente tog popularnog pravca utkao u svoje kompozicije. S obzirom na tada vladajući eklektični svjetonazor i drugi su suvremeni francuski, i ne samo francuski, skladatelji pronašli poticaje u jazz glazbi: Erik Satie (*La Diva de l'Empire*, 1904.), Debussy (*Petit Nègre*, 1909.), Stravinsky, Darius Milhaud i dr.

Svoj odnos prema jazzu Ravel je pojasnio u teorijskom članku „Take Jazz Seriously“ izdanom 1928. gdje, između ostalog, izjavljuje da jazz cijeni više nego američku suvremenu glazbu, te da ta glazba utjelovljuje modernističko doba: „jazz nije samo utjecaj i treba ga promatrati zajedno s onim što su vršili strojevi, industrija i tehnološka nastojanja. Ovo usklađivanje s estetikom strojeva, posebno nakon bolera, odražava još jedan popularni pariški kult početkom dvadesetih godina 20. stoljeća.“⁴

⁴ jazz is not only the influence, and should be seen in conjunction with that exerted by machines, industry and technological endeavour. this alignment with a machinist aesthetic, especially following bolero, reflects another popular Parisian cult from the early 1920s.

Mawer, D. (2014.) *The impact of early jazz upon French music (1900-1935)*. In *French Music and Jazz in Conversation; From Debussy to Brubeck (Music since 1900, str. 69-162.)* Cambridge: Cambridge University Press

Protiv je stava koji poistovjećuje jazz s američkom popularnom glazbom i u obranu Gershwina piše: „Osobno držim da je jazz najzanimljiviji: ritmovi, način na koji se melodije obrađuju, same melodije. Čuo sam neke radove Georgea Gershwina i smatram ih intrigantnim. (...) Najbolji jazz napisali su dobri glazbenici.“⁵ S *jazzom* se Ravel još bolje upoznao i na svojoj turneji Amerikom 1928.

Ono što cijeni u teoriji, Ravel primjenjuje u praksi, adaptirajući i asimilirajući različite elemente. Njegov balet *Daphnis and Chloe* (1909.-1912.) ima elemente *americano* stila, u *L'enfant et les sortilèges: Fantaisie lyrique en deux parties* (1920.-1925.) igra se s *ragtime* elementima, u *Sonati za violinu i klavir* (1923.-1927.) jasno se prepoznaju elementi *bluesa*, a u dijelovima *Bolera* (1928.) čujemo rani jazz New Orleansa.

Kontraste koje je primjenjivao u spomenutim djelima⁶ primjenjuje i u *Koncertu za klavir i orkestar u G-duru*, ali ovaj put riječ je o kontrastu između orkestralnih (kadence harfe i drvenih puhača)⁷ i solističkih dijelova za klavir, pomno skladanih iako djeluju kao improvizacija.

4.6. Edgar Allan Poe

Književnik Edgar Allan Poe odigrao je važnu ulogu u studentskim danima Mauricea Ravela. Jednom je skladatelj izjavio da je, uz Gabriela Fauréa i Andréa Gédalgea, Edgar Allan Poe bio njegov treći učitelj kompozicije. Zahvaljujući Charlesu Baudelaireu, koji je djela E. A. Poea preveo, Ravel je svoju glazbu s vremenom i bazirao na Poeovoj *Filozofiji kompozicije*.

U intervjuu za *New York Times* progovorio je o svom američkom učitelju kojeg su, prema njegovom mišljenju, Francuzi prvi razumjeli i „čija je estetika doista bila iznimno bliska modernoj francuskoj umjetnosti.“ Poeova *Filozofija kompozicije* (1846.) i *Poetski princip* (1850.) otkrivaju prirodu njegove empatije i obilan utjecaj na Ravela kao studenta.

Poeovo namjerno „kalkuliranje“ i logično planiranje unutar procesa skladanja nadopunjavalo je Ravelov umjetnički i odmjeran pristup kompoziciji. Naime, Ravel je ponekad i sam znao završiti čitavo djelo u glavi bez da je ijedan ton napisao.⁸

⁵ *Personally I find jazz most interesting: the rhythms, the way melodies are handled, the melodies themselves. I have heard some of George Gershwin's works and I find them intriguing. (...) The best jazz is written by good musicians.*

D. Mawer, str. 144

⁶ Kontrast između ritmičkih klavirskih i melodijskih violinskih dionica.

⁷ Jezikom jazz-a: „pauze“.

⁸ Edgar Allan Poe, *Edgar Allan Poe's Works*, ed. James Harrison, 17 vols. (New York: AMS Press, 1965), vol. XIV ('Essays, Miscellanies'), str. 195.

U svojoj diskusiji o *Gavranu*, Poe ističe strukturu, efekte i proporcije koje su se odrazile na Ravelovu kritiku njegovog djela *Rapsodie espagnole*: “Orkestar je prevelik za broj taktova.”⁹. U eseju *The Poetic Principle* Poe govori o dvjema idejama; o duljini i cilju. Duge pjesme po njemu ne bi smjele postojati, jer se gubi srž, a slušatelj ili čitatelj zbog duljine gubi osjećaj jedinstva. Ideju o kratkoći kojom se odražava tzv. „uzdizanje duše“ (*the elevation of the soul*), koncept francuskog podrijetla, zagovara u oba svoja eseja. Ravel je iznimno cijenio Poeovo isticanje originalnosti kao vrhunca stvaralaštva. Poe smatra da umjetnost treba izražavati ljepotu, a ne istinu¹⁰. Taj larpurlartizam stavlja Poea uz bok s *fin-de-siècle* piscima kao što su Oscar Wilde, Walter Pater i Joris-Karl Huysmans.

„Mislim i osjećam u glazbi i želio bih razmišljati i osjećati na isti način kao i vi“¹¹ izjavio je Ravel referirajući se na spomenute autore. Njegova želja da pronade vezu između različitih umjetnosti također ukazuje na utjecaj Baudelairea; naime, uz E. A. Poea, Ravel se zanimao i za djela Charlesa Baudelairea, Paula Verlainea, a i Stéphane Mallarméa, prema kojemu je pokazivao posebnu naklonost:

„ne samo najveći, već *jedini* francuski književnik koji je francuski jezik, koji nije dizajniran za poeziju, učinio poetskim“.¹²

Nastojeći se približiti simbolistima¹³ i sâm se iskušao u pisanju vlastitog teksta za skladbe *Noël des jouets* i *Trois chansons*. Pokazivao je interes za francuske književnike 17. st. (Marot, Ronsard, Charles Perrault, Comtesse d’Aulnoy i Marie Leprince de Beaumont), ali i za one suvremene.

Bitno je spomenuti i Aloysiusa Bertranda, francuskog književnika koji je svojim pjesmama u prozi značajno utjecao na pjesnike razdoblja simbolizma (parnasovce), a svojim kapitalnim djelom, *Gaspard de la Nuit — Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, i na mladog Ravela. Kolekcija pomalo jezivih, gotičkih poema u prozi, te Bertrandova vizija halucinacija fascinirale su Mauricea Ravela.

⁹ Poulenc in Nichols, *Ravel Remembered*, 118.

¹⁰ Poe, *The Poetic Principle*, in *Edgar Allan Poe’s Works*, 271–3.

¹¹ Cited in Nichols, *Ravel Remembered*, 78. See also Baudelaire, ‘Correspondances’, *Les Fleurs du mal*, ed. Jacques Crépet and Georges Blin (Paris: Librairie José Corti, 1968), 34 (and Mawer, Chapters 3 and 7).

¹² Olin Downes, ‘Maurice Ravel, Man and Musician’, *New York Times*, 7 August 1972; Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, 450.

¹³ U jednome pismu sebe je nazivao „malim simbolistom“.

5. KONCERT ZA KLAVIR I ORKESTAR U G-DURU

Maurice Ravel godinama je planirao napisati koncert za klavir i orkestar kojeg je i sam želio izvoditi. 1928. Ravel će biti na vrhuncu svoje karijere i tada započinje rad na *Koncertu za klavir i orkestar u G-duru*.

1929. rad na tom koncertu prekida narudžba austrijskog pijanista Paul Wittgensteina.

Naime, Wittgenstein je bio slavni koncertni pijanist kojemu je tijekom 1. svjetskog rata amputirana desna ruka. U želji da se nastavi baviti glazbom zatražio je od Sergeja Prokofieva, Paula Hindemitha, pa kasnije i Mauricea Ravela klavirski koncert za lijevu ruku. Maurice Ravel posvetio mu je jednostavačni koncert, što i nije bilo uobičajeno za konvencionalnog Ravela, a na tragičan zvuk koncerta vrlo vjerojatno su utjecali događaji iz rata i smrt njegove majke Marie. Djelo je dovršeno 1930.

Direktna povezanost ova dva koncerta primjećuje se u I. stavku G-dur koncerta, točnije u solističkoj kadenci. Dok lijeva ruka svira figuru u rastvorbama, palac ima melodiju koja je obogaćena *trilerima* u desnoj ruci. Ova specifična tehnika može se protumačiti iz perspektive interpretatora; naime, Ravel je bio poznat po svojim strašno dugačkim palčevima koji kao da su bili neovisni o cijeloj ruci. Još jedna slična „palčana“ tehnika primjećuje se na početku III. st. G-dur koncerta. U koncertu za lijevu ruku prevladava donji registar zbog kojeg je i atmosfera mračnija i dramatičnija. Da nije bilo Koncerta za lijevu ruku, vjerojatno Koncert u G-duru ne bi bio takav.

Koncert za klavir i orkestar u G-duru dovršen je kasnije - 1931. godine. Započevši ga kao *Divertissement*¹⁴, Ravel je s vremenom „uokvirio“ G-dur koncert u tradicionalni oblik; brzi prvi stavak *Allegramente*, u sonatnoj formi, polagan i nostalgičan drugi stavak u obliku trodijelne pjesme, te eksplozivan i virtuozan finale, također u sonatnom obliku. Djelo obiluje novim bojama i teksturama u klavirskoj ali i u orkestralnoj dionici. S vremenom Ravel zbog zdravstvenih poteškoća odustaje od ideje da izvede svoj koncert i ulogu solista prepušta Marguerite Long.

14.1.1931. u *Salle Pleyel* u Parizu premijerno je izveden Koncert kojeg je dirigirao sam Ravel. Njegovo zdrastveno stanje nije se poboljšalo i nikada mu se nisu ostvarili planovi za svjetsku turneju. Unatoč tome, nastupao je često kao dirigent zajedno sa solisticom Marguerite Long.

¹⁴ divertimento (tal.), višestavačna instrumentalna skladba suitnoga ili sonatnoga oblika, pisana za gudački, puhački ili mješoviti sastav, najčešće od 3–10 instrumenata. Njegovala se u doba klasike (17–18. st.).

Posljednji nastup održali su 1933., a Marguerite Long, kojoj je rad i posvećen, opisuje ovaj koncert kao „*umjetničko djelo u kojem fantazija, humor i slikovitost uokviruju jednu od najdirljivijih melodija koja proizlazi iz ljudskog srca*“¹⁵.

Koncert u G-duru doživio je veliki uspjeh; kritičar Emile Vuillermoz, jedan od Ravelovih prijatelja iz grupe *Les Apaches*, pohvalio je skladateljevu inventivnost i svježinu, te komentirao da je to „najbolje umjetničko ostvarenje sezone.“¹⁶ Koncert spaja mnogo Ravelovih prepoznatljivih karakteristika, kao što su raskošan zvuk orkestra, *jazz*, španjolska glazba, te elegancija glazbe 18. st.

Sljedeće poglavlje, koje se bavi analizom, povezano je s prethodnim po pitanju specifičnih utjecaja. Postoje odnosi između stavaka koji doprinose povezanosti djela. Kako bi se postigao što bolji pregled analize, ona podijeljena na 3 cjeline, a kreće se od manje prema većoj:

1. cjelina bavi se analizom materijala od kojih su napravljene teme, motivi i figure;
2. cjelina bavi se harmonijskom strukturom i istražuje koje se ljestvice, modusi i drugi ljestvični nizovi koriste;
3. cjelina govori o obliku stavka.

Instrumentaciju orkestra čine: *piccolo*, flauta, oboa, engleski rog, klarinet in b i klarinet in es, dva fagota, par rogova, truba, trombon, timpani, triagl, mali bubanj, cimbali, bas bubanj, tam-tam, *woodblock*, *slapstick*, harfa, gudači, i klavir solo.

¹⁵ “a work of art in which fantasy, humour and the picturesque frame one of the most touching melodies which has come from the human heart¹⁵.” Marguerite Long, *At the Piano with Ravel*, preveo Olive Senior-Ellis, uredio profesor Pierre Laumonier (London: J. M. Dent and Sons Limited, 1973), str. 42.

¹⁶ ‘the finest artistic manifestation of the season’.

5.1. I. stavak - *Allegramente*

5.1.1. Analiza tematskih materijala

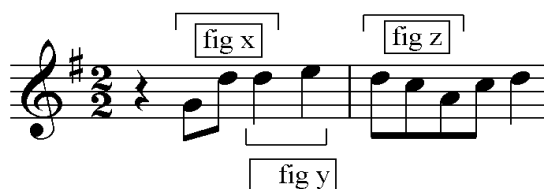
Koncert započinje glasnim udarcem *fruste* (biča) koji nastupa zajedno s malim bubnjem, tamburinom, violom, violončelom i klavirom. Klavir stvara jednu specifičnu boju tako što u triolama istovremeno svira malu rastvorbu G-dura i Fis-dura, dok prve i druge violine sviraju iste akorde *pizzicato*, samo reducirano. Zanimljivo je da će kroz cijelu kompoziciju Ravel koristiti bitonalitetne odnose udaljene za interval sekunde.

Sve se to odvija ispod dionice *piccolo* flaute (2.-15.t.), jedinog instrumenta koji u *forte* dinamici i donosi prvu temu - T1.

Tema je pisana u G-duru s pentatonskim prizvukom, energična je i s obzirom na opseg pisana relativno nisko - vjerojatno iz razloga da podsjeća na zvuk frule, instrument kojeg se Ravel prisjeća i koji nam otkriva utjecaj tradicionalne baskijske glazbe. Navodno je ideju dobio u vlaku kada se vozio iz Oxforda za Paddington.

Već na samom početku T1 uočavamo manje, kraće i lako prepoznatljive figure koje su bitne za daljnju analizu cijelog koncerta; označit ćemo ih s x, y i z (Pr.1.1).

Primjer 1.1



x - skok za kvintu (T-D) i repetirajući ton

y - cijeli stepen uzlazno (v2); V. i VI.st.

z - cijeli stepen silazno (v2) pa m3 u istom smjeru

Ove figure ponavljaju se više puta u T1, ali i u nastavku koncerta (Pr. 1.2).

Primjer 1.2 - Prva tema - T1

Allegramente ($\text{♩}=116$)

picc. solo

f

x y z zi yi

xi xi z z

z zi z

U daljnjoj analizi bit će teško uočiti motiv y zbog toga što se sastoji samo od uzlaznog pomaka za interval velike sekunde.

Ravel je u svojoj razradi tematskih materijala vjerojatno bio upoznat s tehnikom skladanja pomoću intervalskih ćelija, tj. koristio je intervale koji u obratu istih tonova postaju drugi intervali. Npr. interval čiste kvinte (č5) uzlazno, postaje čista kvarta (č4) silazno, što pronalazimo u figuri x, a velika sekunda (v2) uzlazno postaje mala septimal (m7) silazno, što možemo pronaći u figuri y.

Nakon prvih 15 taktova slijedi mali prijelazni dio (veliki br. 1) u kojem se ponavlja vrtoglavi varirani motiv z (Pr. 1.3), prvo u klarinetu in B, *piccolu*, flauti i s vremenom i u prvim violinama. Za to vrijeme klavir svira *glissanda* preko 4 oktave, od D do d3, što stvara poseban efekt.

Primjer 1.3

Clarinet in B $\flat$

16

var. Z

Bitno je uočiti i još jednu zanimljivu *quasi-fanfare* ideju koju iznose flaute i fagoti (Primjer 1.4). Ideja je zanimljiva i s harmonijskog aspekta koji će se detaljnije objasniti u sljedećem poglavlju.

Primjer 1.4

Flute

Bassoon

16

mf

mf

Slijedi ponovno izlaganje T1, ali ne u potpunosti; u velikom broju 2 truba svira samo prvih 12 taktova prve teme s malim dodatkom koji služi kao prijelaz u novi dio.

2. tema (T2) započinje u velikom br. 4, a sastoji se od 3 manja motiva (motiv a, b i c) koji koriste figure s početka, točnije figure y i z (Pr. 1.5., 1.6 i 1.7).

Motiv a započinje od *Meno vivo*, a iznosi ga klavir koji započinje s variranom z. Uz to možemo uočiti i novi motiv **u3**¹⁷ koji je građen od 3 uzlazna tona.

Primjer 1.5

Motiv a

Meno vivo

3

3

var.z

u3

z

5

3

3

u3

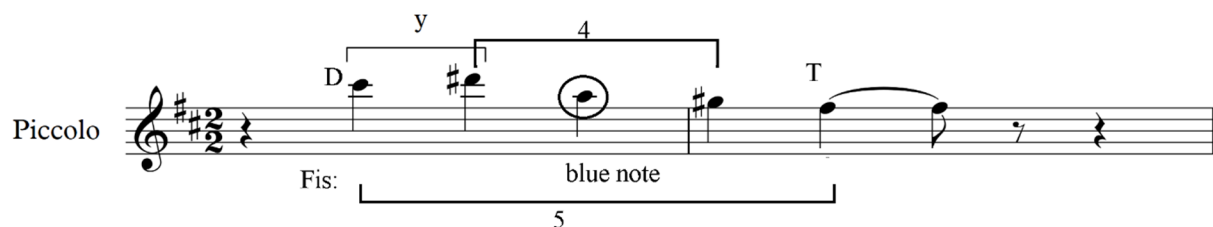
Primjećujemo da se početni motiv sastoji od dvije kvarte koje su udaljene za polustepen, što je jedna od odlika Ravelovog stila i njegov način primjenjivanja primjene melodijskih obrazaca *blues* idioma.

¹⁷ Pošto je početak fraze, može se protumačiti i kao motiv y s donjim izmjeničnim tonom.

Motiv b u *piccolo* flauti započinje figurom y (veliki br. 5). U ovom motivu posebno se primjećuje utjecaj američke glazbe poput *bluesa*, te Gershwinove glazbe.

Primjer 1.6

Motiv b



Paralelno s motivom b čuje se i *woodblock* koji svira *off beat*¹⁸ osminke; tj. u ritmu koji također ima elemente *foxtrota*. Na taj način Ravel vjerojatno aludira na zvuk kastanjeta, instrumenta iz njegovog rodnog kraja.

Motiv c (54.t.) koristi y, yi, z i zi.

Primjer 1.7

Motiv c



U velikom br. 6 ponovno se javlja motiv b a u 67.t. motiv c samo na drugoj tonskoj visini - a1.

¹⁸ glazbeni termin koji označava pojavu kada se ne slijedi standardna metrika

Slijedi treća tema koja je karakterno mirnija od prethodne (veliki br.7). T3 također sadrži figure y i z te njihove varijante. Upravo zbog toga što je tema augmentirana, karakter teme puno je mirniji. Metrički je tema dosta nepravilna i tako Ravel stvara dojam eteričnosti i fluidnosti, koji će se ponovno javiti i u II. stavku.

Treća tema (veliki br. 7) traje 32 takta i gotovo je dvostruko dulja od prve (Pr. 1.8).

Možemo je podijeliti na 3 veća dijela - ABA':

A - veliki br. 7 (5 + 4) - tema u klaviru s povremenom orkestralnom pratnjom

B - veliki br. 8 (12) - solo klavir

A' - veliki br. 9 (5 + 3 + 3) - isti materijal kao i u prethodnom A dijelu samo što se promijenila instrumentacija; fagot svira temu dok orkestar i klavir sviraju pratnju (truba svira zadnja 3 takta).

Primjer 1.8 Treća tema - T3

Prvi dio u A traje 5 takta a možemo ga podijeliti i na 3 + 2. Sastoji se od figura y, zi, y i u3. Figura y na početku druge teme također započinje na V. i VI. st. baš kao i na početku prve teme. Između dijelova ponovno se javljaju *off beat* osminke koje nastupaju zajedno s akordom koji će se detaljnije analizirati u sljedećem poglavlju - harmonijski pregled.

Srednji dio T2 - B (veliki br. 8) svira solo klavir, a koristi figure y, z i u3 u osnovnom i inverznom obliku. Zbog lakšeg razumijevanja inverzni oblik u3 nazvat ćemo **s3** (silazna 3 tona).

U trećem dijelu 2. teme - A' (veliki br. 9) orkestar svira početak teme dok u prekidima klavirska dionica svira rastavljene akorde.

Nakon T3 slijedi kratki prijelaz u *toccatni* provedbeni dio (veliki br. 10) koji se dijeli na tri dijela:

Prvi dio Provedbe traje od velikog br. 10-12 i dijeli se na 4 + 4 + 4 + 4.

Koristi se varijacija motiva x u inverziji, a na kraju svake četverotaktne fraze klavir (Pr. 1.9) i drveni puhači (Pr. 1.10) koriste motiv z, također u inverznom obliku - zi.

Primjer 1.9

Primjer 1.10

Puhači:

Drugi dio Provedbe (veliki br. 12 - 14) sastoji se od 4 četverotaktne fraze s dodatkom od 3 takta (4 + 4, 4 + 4, 3). Prvi četverotakt sastavljen je od figure x u inverziji (Pr. 1.11), dok drugi sadrži motiv b (Pr. 1. 12).

Primjer 1.11



Primjer 1.12

U trećem dijelu Provedbe (veliki br. 14) u dionici klavira ritmizirana je figura z u inverziji (Pr. 1. 13).

Primjer 1.13

Zbog neobične akcentuacije Ravel je postigao tzv. aditivan ritam koji predstavlja nepravilne i nejednake grupe unutar jednog takta (3 + 3 + 2, kasnije 3 + 2 + 3).

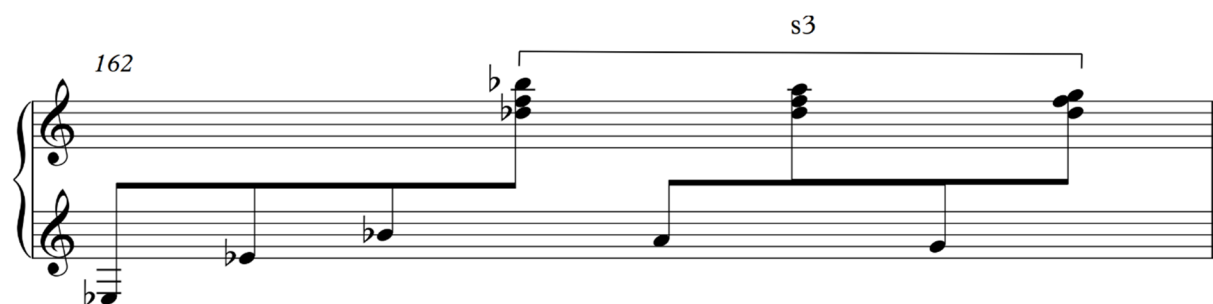
U v. br. 15 motorično kretanje u dionici klavira naglo je prekinuto s jednim novim kromatskim šesnaestinskim motivom koji ćemo nazvati **motiv k** (Pr. 1.14), dok rogovi zadržavaju osjećaj motoričnosti. Unutar motiva uočavamo kretnju CIS i GIS (č5) u D i A (č5).

Primjer 1.14

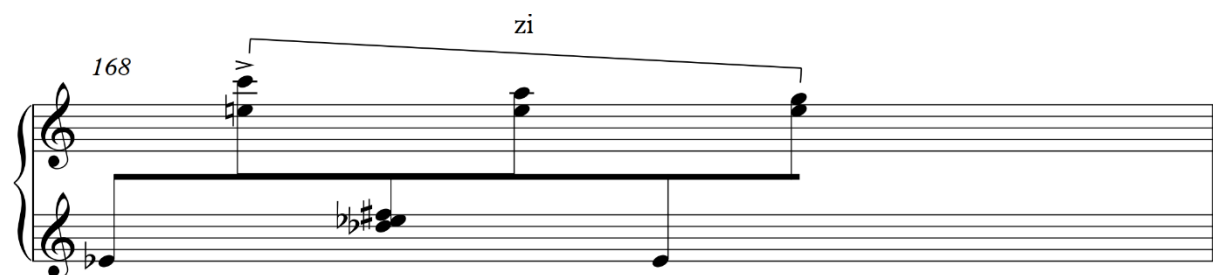


U zadnjim taktovima Provedbe (v. br. 16) uočavamo motive s3 (Pr. 1.15) i zi (Pr. 1.16)

Primjer 1.15



Primjer 1.16



Na kraju Provedbe nalazi se manja kromatska solistička sekventna kadenca s veoma dramatičnim usponom u razmaku od više od 4 oktave (Pr. 1.17, veliki br. 17) koja će se u harmonijskom pregledu detaljnije objasniti.

Primjer 1.17

U Reprizi (veliki br. 18) se koriste gotovo svi tematski materijali iz Ekspozicije, ali se mijenjaju tonalitetni centri, obogaćuje se instrumentacija, dok su neki motivi varirani (npr. početak T2 u motivu a - v. br. 20; klavir umjesto triola svira kvintole, Pr. 1.18)

Primjer 1.18

Posebno je zanimljiva solistička *cadenza* i način na koji Ravel majstorski razrađuje materijal treće teme (veliki br. 26, Pr. 1.19). Započinje s iznošenjem T3 u lijevoj ruci koja je obogaćena s rastavljenim akordima, a s vremenom se pridružuju *trilleri* u desnoj ruci. U drugom dijelu teme lijeva ruka nastavlja svirati rastavljene akorde, a desna ruka u *trilerima* nastavlja iznositi temu.

Primjer 1.19

34

230

Corni

Piano

Viol.

Viols

Vcl.

C.B.

Cadenza

U nastavku se pridružuje orkestar (veliki br. 27) koji dodatno obogaćuje zvuk.

U posljednjem dijelu, *Codi*, (veliki br. 29) tematski materijal je isti kao i provedbeni dio, a mijenjaju se tonalitetni centri. Preskače se motiv b iz 2. dijela provedbe i nakon figure xi (2.t. u velikom br. 30) Ravel odmah ide na motiv k (veliki br. 31). U v. br. 34 ponovno se javlja glava prve teme koja je malo izmijenjena i nakon toga dolazi veliko finale (veliki br. 35) u kojem klavir iznosi variranu figuru zi (Pr. 1.20), a orkestar varirani početak 1. teme (Pr. 1.21).

Primjer 1.20

305

var. zi

f cresc.

8vb

8vb

Oboe.
 Fl.
 Oboe.
 Clar. in Bb
 Clar. in Eb
 Fag.
 Corni
 Tromba
 Trombone
 Timp.
 Trg.
 Platti
 G.C.
 Piano
 Viol.
 Viola
 Vlc.
 C.B.

Div. arco
 arco
 arco
 arco

5.1.2. Pregled harmonijskih zbivanja

Suzvučje početnih rastavljenih akorada u G (6/4) i FIS (#6) sugerira bitonalitetnost, ali zbog potpore gudačkog korpusa čuje se čvrst tonalitetni centar - G-dur. 6/4 obrat sugerira nestabilnost i kretanje prema pravom i stabilnom G-duru do kojeg dolazimo tek kasnije. Zanimljivo je uočiti da su početni tonovi lijeve i desne ruke udaljeni za polustepen (D i CIS) što Ravel dosta često upotrebljava u svojim kompozicijama, a uzorak za takav postupak mogao bi biti Stravinsky i njegov poznati "signal" iz baleta "Petruška".

Kao što je već spomenuto u prethodnom poglavlju T1 napisana je u G-duru, ali je dojam pentatonski zbog rijetke upotrebe tonova H (terca tonike) i FIS, (vođica) - Pr. 1.21.

Primjer 1.21

The musical score for piano consists of two systems, measures 1-6. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/4. The score is written for both hands. In the first system (measures 1-3), the right hand plays a G major triad (G, B, D) in 6/4 position, while the left hand plays an F# minor triad (F#, A, C) in 6/4 position. The texture is bitonal. In the second system (measures 4-6), the right hand continues with the G major triad, and the left hand continues with the F# minor triad. A box highlights the final measure (measure 6), where the right hand plays a G major triad and the left hand plays an F# minor triad, labeled 'anticipacija D7'. The score includes dynamic markings like *pp* and articulation marks like *glissanda*.

U trenutku kada lijeva ruka svira niz od silaznih akorada, dolazi do prekida harmonijske nestabilnosti (v. br. 1). U dionici klavira dolazi do zastoja na dominantu gdje započinje niz uzlaznih i silaznih *glissanda* preko 4 oktave, od D pa sve do d3 (veliki br. 1).

Klarineti ponavljaju motiv preuzet iz 1. teme (varirani z) i kasnije se pridružuju *piccolo* i flauta. Fagoti, flaute, engleski rog i francuski rog započinju *quasi-fanfara* ideju u lidijskom na C, a za to vrijeme gudači potvrđuju odnos koji je Ravel uspostavio između G i C. Da bi podržali dominantnu harmoniju klavira, oboe i kasnije engleski rog također ponavljaju ton D, a oboe i trube pridružuju se gornjim puhačima u motivu. Na taj način Ravel je uspostavio čvrst politonalitetni odnos između tonike (G), subdominante (C) i dominante (D).

Započinje *crescendo* koji podržavaju bubnjevi i činele i to nas dovodi do rješenja - G-dur (veliki br. 2). Ponovno se eksponira 1. tema i, umjesto klavira, sada rogovi, tromboni i harfa stvaraju prividan bitonalitetan odnos koji je ovog puta nešto blaži nego na početku stavka. Nakon ponovljene T1, koja nije u potpunosti izložena, u trubama na kraju 36.t. dolazimo do *codette*. Dolazimo do h-mola i u posljednja dva takta engleski rog nas uvodi u novi dio - T2.

Početak rastavljenog akorda sugerira novi tonalitetni centar: Fis - dur. Ali jako ubrzo otkrivamo nove, neobične akordičke i ljestvične strukture koje su specifične za druge kulture, ali i za Ravelov glazbeni jezik (veliki br. 4).

Prvo otkrivamo frigijsku dominantnu ljestvicu koja se upotrebljava u različitim zemljama i kulturama; u zemljama Bliskog Istoka zove se *Hijaz-Nahawand* ili *Bayati magam*, u sjevernoindijskim i južnoindijskim naziva se *ragama*, a u *Klezmer* glazbi nalazimo je pod nazivom *Freygish* ili jednostavnije „židovska“ ljestvica. Zatim, eto je i u Španjolskoj, kao frigijska ili *gypsy* ljestvica, zbog česte upotrebe u *Flamencu*, te naravno i u *jazzu* kao dominantna ljestvica sa b2 i b6 (neki od primjera gdje se upotrebljava ova ljestvica su pjesme „Hava Nagila“ i „Misirlou“). Ravel koristi navedenu ljestvicu na tonu FIS (Pr. 1.22):

Primjer 1.22 - frigijska dominantna ljestvica na FIS



Ali ovo nije jedina ljestvična struktura koju Ravel upotrebljava; promotrimo li malo bolje situaciju možemo zaključiti da se u ovom dijelu javlja tonalitetna, odnosno modalna dvosmislenost, jer triole u desnoj ruci impliciraju frigijsku dominantnu na FIS, ali kada se pojavi ton DIS, radi se o dorskom modusu, također na FIS.

Zanimljiva je i oprečna situacija u 47. t između tonova AIS i A1 (Pr. 1.23). Ti tonovi tvore interval smanjene oktave, interval koji Ravel često upotrebljava u svojim kompozicijama.

Primjer 1.23



U situaciji kada prvi put klarinet in B svira motiv b radi se o *blues* ljestvici (veliki br.5), ljestvici s kojom se Ravel jako dobro upoznao na svojim putovanjima, a koristi *blues heptatonsku* na tonu DIS (Pr. 1.24):

Primjer 1.24 - *blues heptatonska* ljestvica



Motiv c započinje u dorskom modusu na E ali, kada nastupi ton DIS, prebacuje se u *blues* ljestvicu s kojom ponovno započinje motiv b. Opet se javlja i motiv c (67.t.), ali u dorskom na D.

Posebno je interesantan način na koji Ravel dolazi do treće teme: rogovi drže ton E (od 67.t.) koji se s vremenom polako kromatski spušta sve do tona H. U tom trenutku Ravel dobiva interval čiste kvinte (H i Fis) koji postaje dominantna za tonalitet novog dijela (T3) - E-dur.

3. tema također ima pentatonski prizvuk, iako je pisana u E-duru. Zanimljivo je uočiti da je II.st. koncerta sličnog karaktera, a pisan je i u istom tonalitetu (veliki br. 7).

Tema je prekinuta sa *staccato off beat* osminskim figurama (78. i 79.t., te 82. i 83.t.).

Taj neobičan akordički sklop ne narušava dojam harmonijske funkcije koju podržavaju donji gudači i *piccolo* (kasnije i rogovi); tonovi E, GIS i D podržavaju funkciju D/IV dok tonovi FIZIS, AIS i CIS „dekoriraju“ cijeli akord, kao intervali #9, #11 i 13.

Ravel je temu harmonizirao na sljedeći način (Pr. 1.25):

Primjer 1.25 - T3

75 **Meno vivo**

E: D/V V(9) I 9/7 D/IV

5 mf IV 3

Iako je ton FIZIS zapisan kao G, moguće je da sljedeći akord Ravel zapisuje s tonom G zbog lakšeg čitanja (Pr. 1.26):

Primjer 1.26

(4. takt u velikom br. 7)

E13/#11/#9/(7)/(3)

Sljedeći akord u osminskim figurama (Pr. 1.27):

Primjer 1.27

(8. takt u velikom br. 7)



a #11/#7

U nastavku klavir solo nastavlja svirati temu, u b odsjeku odlazi na VI.st., tj. paralelni mol (veliki br. 8). Tekstura solo dionice postaje potpuno akordička, gotovo homofona, obojena septimama i nonama. (Pr. 1.28)

Primjer 1.28



U B dijelu Ravel je dotaknuo paralelni tonalitet, ali u a' dijelu druge teme ponovno smo u toničkoj sferi, u E-duru. Temu nastavlja iznositi fagot, orkestar izvodi osminsku akordičku *offbeat* strukturu, dok klavir svira sekstolski *arpeggio* od tih istih akorada.

Preko FIS-AIS-CIS-E-GIS (takt prije velikog br. 10) moduliramo u novi tonalitet kojim započinje provedbeni dio. Predznaci koji se javljaju u velikom broju 10 ukazuju na to da se može govoriti o H-duru, iako je Ravel poveo glazbena događanja prema tonalitetu in cis.

Prvi dio Provedbe započinje u velikom br. 10. Uloga orkestra u ovom dijelu je da drži puls i naglašava harmonije. Prva 4 takta su pisana u dorskom modusu na cis, a sljedeća 4 su u H-duru. Dakle, ukoliko smo modulirali u H-dur progresija je V6/4 (106.t.) - II (107.t.) - I (111.t.) Situacija se u sljedećim taktovima ponavlja uz neke male izmjene.

U velikom broju 12 dolazi do spajanja figure x i motiva b (Pr. 1.29). Ravel u tom taktu vraća, promjenom predznaka, zbivanja u tonalitet s jednom povisilicom, tj. in G, ali je moguće podijeliti osmerotaktnu frazu na dva dijela (4 + 4), u kojoj su prva četiri takta pisana u miksolidijskoj na D, a druga četiri, gdje je i motiv b, u *blues* ljestvici na H.

Ukoliko ovaj dio promatramo kao cjelinu, što je i moguće jer orkestar drži istu harmoniju, radi se o tipičnoj *blues* ljestvici u kojoj se na specifičan način tretiraju terce, tj. u odnosu na ton D, koji je u ovom slučaju I. st., to su tonovi FIS i F.

Primjer 1.29

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano and Piano). The Piano part (top) starts with measure 123, marked 'f' and 'figura x'. The Pno. part (bottom) starts with measure 4, marked '3' and 'motiv b'. Both parts are in G major (one sharp). The Piano part has a bass clef and the Pno. part has a treble clef. The Piano part has a forte dynamic marking 'f'. The Pno. part has a triplet marking '3' and a 'motiv b' marking. The Piano part has a '123' marking above the first measure. The Pno. part has a '4' marking above the first measure. The Piano part has a 'figura x' marking above the first measure. The Pno. part has a 'motiv b' marking below the first measure. The Piano part has a 'f' marking below the first measure. The Pno. part has a '3' marking below the first measure. The Piano part has a '123' marking above the first measure. The Pno. part has a '4' marking above the first measure. The Piano part has a 'figura x' marking above the first measure. The Pno. part has a 'motiv b' marking below the first measure. The Piano part has a 'f' marking below the first measure. The Pno. part has a '3' marking below the first measure.

Kasnije, u v. br. 13, nailazimo na sličnu situaciju samo što se tonalitetni centar prebacuje na FIS-A-F.

U 138.t. Ravel ponovno mijenja predznake, a očito je riječ o tonalitetu in E, do kojeg dolazimo u velikom br. 14 kada započinje 3. dio Provedbe.

U trećem dijelu (veliki br. 14) lijeva ruka izvodi pedalni ton E, ton I.st. privremene tonike, dok se u desnoj pojavljuju tonovi nepoznati tom tonalitetu (npr. ton HIS).

Desna ruka zapravo mijenja tonove suzvučja u kojima su tonovi strani modusu/tonalitetu u kojemu se sada nalazimo. Prisutna su kvartna kretanja u lijevoj ruci, i to između velikom br. 14 i drugom taktu u br. 15: E-A-D-G i C, koji sada predstavlja novi tonalitetni centar.

Dalje slijedi slična situacija (drugi takt u velikom br. 15): s obzirom na predznake nalazimo se u tonalitetu in C, a superponirana je harmonija H-DIS-FIS. U 156. t. lijeva ruka ponovno ima svoje kvartno kretanje, dok desna ruka nastavlja iznositi superponirane harmonije koje se također kreću u istom intervalskom smjeru.

U velikom br. 16 javljaju se posebno zanimljive harmonije; nailazimo na *akustičnu* ili *lidijsku dominantnu* (b7) ljestvicu (Pr. 1.31). Tonovi, točnije prvih 14 tonova, proizlaze iz alikvotnog niza (Pr. 1.30).

Primjer 1.30



Primjer 1.31

Akustična ljestvica



Ravel je iskoristio navedenu ljestvicu na tonu ES - Pr. 1.32:



U 168.t. prepoznajemo Messiaenov 2. oktatonski modus koji u sebi sadrži 2 smanjena septakorda (Pr. 1.33).

Primjer 1.33



Kod Ravela *oktatonka* ljestvica manifestira se kao alterirani oblik dominantnog septakorda (Pr. 1.34).

Primjer 1.34



Coda (veliki br. 17) započinje s dominantom D i rješava se u toniku G. Ravel upotrebljava harmonijski tetrakord, koji je direktno povezan s *gypsy* ljestvicom iz T2, kromatiku i pentatoniku, te na taj način provodi ljestvične sklopove koji su se pojavili u Ekspoziciji (Pr. 1.35).

Primjer 1.35



Slijedi Repriza u velikom br. 18. Harmonijski je plan isti kao i u Ekspoziciji samo što je *codetta* (2.t. prije velikog br. 20) sada in B, a ne in h.

U drugoj su temi (veliki br. 20) postupci također isti, samo što se tonalitetni centri mijenjaju. Motiv a započinje frigijskom dominantnom ljestvicom na tonu A, dok motiv b koristi *blues* ljestvicu na tonu FIS.

No, sad je oblik drugačiji jer se, u velikom br. 22, ubacuje *Quasi cadenza* sa zastojem.

U 212.t. čitav dio, od velikog br. 22 do 26, karakterizira glavna uloga orkestra, a ne solo instrumenta. Sada harfa, a zatim i rog iznose drugu temu, dok klavir praktički prati ta zbivanja svirajući rastvorbe *blues* ljestvice; u *ff* klavir iznosi paralelno a-mol 6/4 i A-dur 5/3.

Ponovno slijedi modulacija koja nas vodi u temeljni G-dur tonalitet.

Sada klavir izvodi *cadenzu*, iznoseći treću temu i nakon samo 15 taktova solo instrumentu pridružuje se orkestar: prvo gudači, a zatim i puhačka sekcija. Uslijedit će *Coda* koja je u neku ruku proširenje *cadenze* klavira.

U *Codi* (*Tempo primo*, od veliki br. 29) pedalni ton A traje sve do 269.t., a superponira se dorski na e, F-dur (264.t.) pa D-dur (267.t.) koji nas vodi u dorski na g, gdje pronalazimo motiv xi (269.t.). U 274.t. u *discantu* sada imamo kromatsko kretanje ES-E koji postaje dominata za F. Slijedi ponovno superponiranje „stranih“ harmonija u desnoj ruci, ali u drugim tonalitetnim centrima, dok se lijeva ruka penje uzlazno po kvartama. Akustična ljestvica javlja se u velikom br. 33., a tonalitetni centar isti je kao i u provedbi (ES). U velikom br. 34 znatno je drugačija situacija nego što je bio slučaj u provedbi; dok variranu 1. temu svira truba u osnovnom G-duru, subdominantna harmonija prevladava u ostatku orkestra, u 301. t. izmjenjuju se e-mol i h-mol, u velikom br. 35 miksolidijski na A, pa a-mol, i napokon osnovni tonalitet G-dur u velikom br. 36. Situacija nije potpuno „čista“ zbog fagota i rogova, a u posljednja 3 takta Ravel nam predstavlja još jednu egzotičnu ljestvicu - napuljsku (napolitansku) dur ljestvicu na tonu G, koju je harmonizirao na sljedeći način (Pr. 1.36).

Primjer 1.36



5.1.1. Analiza forme

I. stavak koncerta pisan je u sonatnoj formi.

Ekspozicija traje od 1. do 106.t., odnosno do velikog br. 18. Započinje s uvodom u kojem atmosferu stvaraju udaraljke, pomalo *swingerski* gudači, te repetitivna, motorična i tipična „ravelovska“ pratnja u dionici klavira.

Nastupa prva tema (2. takt) u *piccolu* kojem se u 13.t. pridružuje i flauta. Tema traje sve do velikog br. 2. U prijelazu i u razradi već poznatih motiva pridružuju se novi instrumenti (veliki br. 2): oboa, engleski rog, fagoti, klarineti, rogovi, tromboni i truba, ali i klavir koji donosi novu boju s *glissandima* od D do d3.

Trube svečano iznose T1 (veliki br. 2), orkestar preuzima ritmičku ulogu gudača dok harfa zamjenjuje bitonalitetnu ulogu klavira.

Slijedi *codetta* (veliki br. 3) koja započinje *ff* s već poznatom xi figurom (*piccolo*, flauta, oboa, rogovi i 1. violine) nakon kojeg u posljednja 2 takta Ekspozicije engleski rog u *subito piano* dinamici ima kratak solo zajedno s *pizzicatom* u gudačkom korpusu.

U v. br. 4 Ravel iznosi T2 koja je sastavljena od 3 manja motiva: motiv a u klaviru (veliki br. 4), motiv b u klarinetu (veliki br. 5) i motiv c, opet u klaviru (55.t.).

Pomalo lijen motiv a iznosi klavir, obavijen je mističnim Fis-dur rastvorbama u lijevoj ruci, nakon kojeg dolazi malo življi, „geršvinovski“ motiv b, također u pratnji rastavljenih akorada. Klavir solo u 55. t. svira motiv c na koji se nadovezuje motiv b (veliki br. 6) i ponovno motiv c (67.t.), sve kao za nastup T3. Iznošenje 2. teme ima ulogu smirivanja nakon energične i eksplozivne T1, i kroz samo 30 taktova uvodi nas u lijepu i baladnu treću temu.

U T3 Ravel napušta svoju španjolsku pozadinu koju je „posjetio“ u prethodnom dijelu (T1) i otkriva nam francusku glazbu. T3 (veliki br. 7) je eterična, pomalo melankolična, melodijski jednostavna, ali sa zanimljivom harmonizacijom. Formalno je pisana kao trodijelna pjesma: klavir iznosi a dio, dok gudači sa sordinama sviraju jedva čujne harmonije (veliki br. 7). Dio b donosi pomalo impresionističku teksturu klaviru koji je sada solo (veliki br. 8), a u odsjeku a' tema je u orkestru (v. br. 10).

3 takta prije v. br. 10 Ravel realizira veliki *crescendo* u puhačkim dionicama, ali će nas u Provedbu uvesti kroz jedan brzi *decrescendo*.

Izrazito motorična **Provedba** pisana je u *toccatnom* stilu i kroz cijeli dio dominira klavir

(veliki br. 10). Zanimljivo je da Ravelov razvojni dio ne provodi teme, već motive i figure koje su iznesene u prethodnim dijelovima. Radi se o figuri xi i zi, motivu b i s3 te novom motivu k. Orkestralna pratnja podebljava akcente, a brzi *glissandi* u violinama, violončelima i trombonima smješteni su između modalno/tonalitetnih promjena.

Formalno gledajući provedba je napisana u 3 dijela:

1. dio (od velikog br. 10 do 12)
2. dio (od velikog br. 12 do 14)
3. dio (od velikog br. 14 do 18)

Glasan veliki bubanj podsjeća nas na udarac s početka stavka i taj udarac označava početak **Reprize**. „Baskijska“ tema s početka opet je u početnom G-dur tonalitetu, i sada je svira klavir u akordima (veliki br. 18). Ravel prebacuje liniju iz jedne ruke u drugu i tako postiže efekt da tema zvuči energičnije i življe nego na početku, a u 175. pridružuje se *piccolo* - instrument koji je na početku svirao solo temu. Cijeli orkestar svira pratnju, harfa je u bitonalitetnom odnosu, dok rogovi i fagot sviraju akcentirane kromatske *appoggiature*, a harfe su izvedene iz motiva k. Ponovno se javlja materijal kao u Ekspoziciji (veliki br. 3), ali ovog puta Ravel vodi glazbena zbivanja kroz kromatsku medijantu - B-dur (veliki br. 19). Netom prije v. br. 20 pojavit će se harmonijski sklop D9 koji nas vodi u tonalitet in A/a.

To je dio *Meno vivo*, tj. **druga tema**, u Reprizi sadrži iste materijale, iste odnos između tonaliteta, samo što se sada mijenjaju nazivi tonaliteta, njihovi centri i, naravno, instrumentacija (veliki br. 20). Čuju se isti dvosmisleni odnosi između frigijske dominantne i dorske sfere, a kvintole u solo klaviru doprinose mističnijem zvuku nego na početku. Klavir prekida motiv i u velikom br. 21 čujemo kratku *cadenzu* koja nas uvodi u *Andante* dio (veliki br. 22).

U ovom dijelu uključeni su skoro svi instrumenti orkestra osim solista koji se sprema za solističku *cadenzu*. Započinje harfa koja se nadovezuje na prethodnu klavirsku *cadenzu* s motivom c uz *glissando a piacere*. Harfa ovdje vodi glavnu riječ, a prati je gudački tepih i uz pojavu trianglera u 212.t. čitav se orkestar nakratko zaustavlja. Nakon kratke tišine i 3 takta atmosfere, vraćamo se u *Tempo 1°*; *piccolo*, klarinet i truba sviraju *blues* motiv b, dok klavir mahnito svira uzlazno i silazno rastavljene akorde i to paralelno akorde a - mol 6/4 i A - dur 5/3 (veliki br. 24). Na taj način Ravel napokon sumira tonalitetnu dvosmislenost koja se prostire kroz čitav stavak, a ima primjese dura i mola.

Klavir prate gudači s *glissandom* (osim kontrabasa) i zatim nas tromboni i kontrabas *glissandom* uvode u novi dio u kojem solo rog iznosi T2, a brzi se dijalog istodobno odvija između drvenih puhača (veliki br. 25). Na kraju tog dijaloga oboa svira kromatsku ljestvicu u oktavnim skokovima, orkestar se polako povlači i kroz dugi *decrescendo* dolazimo do *cadenze* solo klavira (veliki broj 26). Istodobno to će biti mjesto početka iznošenja T3.

Kao što je već spomenuto u prethodnim poglavljima solistička *cadenza* koristi materijale iz T3, a pisana je u G-duru (veliki br. 26). Njezina uloga je kombinirati motive u virtuosnom stilu, a definitivno se vidi utjecaj njegovog Koncerta za Lijevu ruku. Tema je prezentirana u lijevoj ruci, uglavnom je svira palac dok ostali prsti sviraju rastavljene akorde. Doima se kao da desna ruka nije ni potrebna, ali Ravel upotpunjava teksturu s *trillerima* u desnoj ruci što zvuči kao odgovor na dijalog između drvenih puhača. Tema se polako otvara u *pp* dinamici i s vremenom se desna ruka pridružuje lijevoj u iznošenju T3. Pridružuju se i gudači u velikom broju 27, a ulaskom puhačke sekcije u velikom broju 28 započinje *accelerando*. U dionici klavira slijedi virtuoзна pasaža i klavir se spuša sve do tona A subkontra koji može označavati početak *code*.

Coda (veliki br. 29) građena je od provedbenog materijala i Ravel ponovno klavir tretira kao perkusionistički instrument s time da se izmjenjuju tonalitetni centri. Osim toga, s obzirom da klavir dominira scenom sve do velikog br. 34, mogli bi govoriti i o nastavku *cadenze* u solo instrumentu. Virtuosnim i *toccatnim* stilom klavir će iz dubokog registra voditi glazbena događanja sve do gotovo zadnje oktave u visokom registru. Od velikog br. 34 trube, a kasnije i flaute, vraćaju nas na početnu T1. Finalnim usponom od velikog br. 35 stižemo do raskošnog G-dura u *ff* dinamici (veliki br. 36) i Ravel završava I.st. koncerta s *tutti* orkestrom. Posljednja 3 takta, koja su u napuljskoj ljestvici, neki teoretičari drže auto citatom samog Ravela iz njegovog Bolera.

Legenda

T1 - prva tema

T2 - druga tema

T3 - treća tema

Motiv a - prvi motiv u T2

Motiv b - drugi motiv u T2

Motiv c - treći motiv u T2

A - prvi dio T3

B - drugi dio T3

A' - treći dio T3

Motiv k - kromatski šesnaestinski motiv iz Provedbe

s3 - motiv od 3 silazna tona

u3 - motiv od 3 uzlazna tona

x - figura sastavljena od skoka za interval kvinte i repetirajućeg tona

xi - figura x u inverznom obliku

y - figura sastavljena od intervala velike sekunde uzlazno

yi - figura y u inverznom obliku

z - figura sastavljena od intervala velike sekunde silazno i male terce u istom smjeru

zi - figura z u inverznom obliku

I. stavak - *Allegramente* - SONATNA FORMA

Ekspozicija (1.t. - v. br. 10)	Provedba (v. br. 10 - 18)	Repriza (v. br. 18 - 29)	Coda (v. br. 29-323.t.)
1. tema - <i>piccolo</i> G-dur (2.-16.t.) 1. tema - truba G-dur (v. br. 2) <i>codetta</i> u h-molu (v. br. 3)	1.dio (var. xi i zi) - klavir in H (v. br. 10.-12) 2.dio (xi i motiv b) - klavir in D in F (v. br. 12-14) 3.dio (zi, motiv k): klavir in E, in C, in Es (akustična ljestvica) (v. br. 14-18) <i>Quasi cadenza</i> na D (v. br. 17)	1.tema - klavir i orkestar G-dur (v. br. 18) <i>codetta</i> u B-duru (v. br. 19)	Materijali iz provedbe T1 varirana G-dur (v. br. 34) <i>Napuljska</i> ljestvica na tonu G (321.-323.t.)
2. tema motiv a - klavir frigijska dominantna ljestvica na FIS (v. br. 4) motiv b - klarinet in es blues ljestvica na DIS (v. br. 5) motiv c - klavir dorski na e (55.-62.t.)		2. tema motiv a - klavir frigijska dominantna ljestvica na a (v. br. 20) motiv b - klavir <i>blues</i> ljestvica na fis (v. br. 21) <i>Quasi cadenza</i> u orkestru motiv c - harfa dorski na g (v. br. 22)	

motiv b - <i>piccolo</i> blues ljestvica na DIS (v. br. 6) motiv c - klavir dorski na d (67.-74.t.)		motiv b - orkestar <i>blues</i> ljestvica na fis (v. br. 24) motiv c - drveni puhači dorski na g (v. br. 25)	
3. tema u E-duru A dio - klavir (v. br. 7) B bio - solo klavir (v. br. 8) A' dio - orkestar (v. br. 9)		3. tema u G-duru solo <i>cadenza</i> u klaviru (v. br. 26) orkestralni nastavak (v. br. 27)	

5.2. II. stavak - *Adagio assai*

5.2.1. Analiza tematskih materijala

Važan aspekt Ravelove glazbe je melodija, a ljepota ovog stavka krije se u jednostavnosti melodijske linije i savršenstvu konstrukcije.

Solo klavir postavlja atmosferu cijelog stavka, a prvi puta u povijesti klavirskih koncerata stavak započinje s tri minute klavirskog sola. Dok je desna ruka kompletno posvećena melodijskoj liniji, lijeva ruka ima ulogu pratnje. Stavak započinje izvedbom ostinantne figure u lijevoj ruci, a u drugom taktu pridružuje se kretanju desna ruka s melodijom. I pratnja i melodija prate vrlo jasno tonalitетne i dijatonske odnose.

Neakordički tonovi zvuče kao teške dobe zbog duljeg trajanja i na taj način Ravel postiže da melodija slobodno lebdi iznad pratnje, te da zvuči kao improvizacija. Cijeli stavak pisan je u statičnoj 3/4 mjeri, ali pratnja u lijevoj ruci, s kojom i započinje II. st., doima se kao da je pisana u 6/8 mjeri. Česta promjena fraziranja tvori zanimljivu i eteričnu atmosferu.

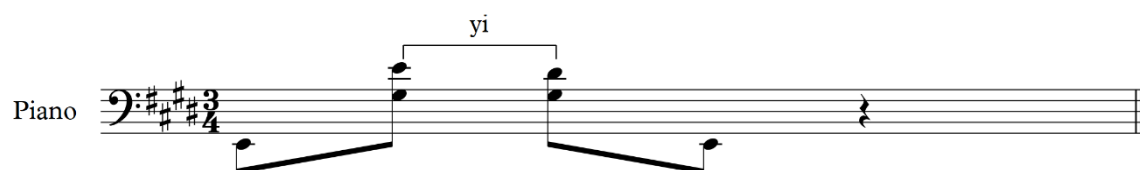
Tema je građena od istih figura kao i I.st. koncerta, a figure su: x, y, z, s3 i u3 (Pr. 2.1)

Primjer 2.1

The musical score for the second movement of the Piano Concerto in G major, showing the first 32 measures. The score is in 3/4 time, key of G major (three sharps). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is composed of various figures labeled x, y, z, s3, zi, and u3. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into six systems of five measures each, with measure numbers 2, 9, 15, 21, 27, and 32 marked at the beginning of each system.

Zanimljivo je uočiti i konstantno prisutne motive y i yi u lijevoj ruci (Pr. 2.2 i 2.3)

Primjer 2.2



Primjer 2.3



U nastavku sola (veliki br. 1) slijedi odgovor puhača u kojem je, uglavnom na kraju, prisutan motiv u3. Solo nastupe imaju flauta (34.t.), oboa (37.t.), klarinet (38.t.), i zatim opet flauta (41.t.) koja dostiže melodijski vrhunac. Ispod toga, zajedno s klavirskom pratnjom, pulsiraju gudači gdje također možemo uočiti motive kao i u 35.t.; motiv xi u violončelu, te motiv s3 u violama, 39.t. (Pr.2.4).

Baš kao i u Mozartovom c-mol koncertu stavak se zapravo sastoji od dva solista - klavira i drvenih puhača, a pogotovo su izraženi flauta i engleski rog.

Primjer 2.4

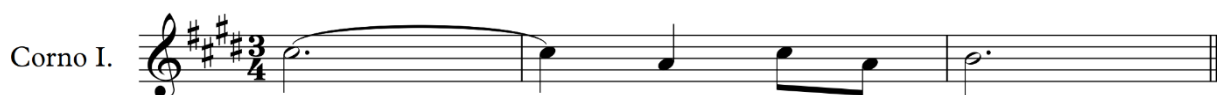
U srednjem dijelu stavka (veliki br. 3) uočavamo novi tematski materijal - šesnaestinski motiv u klaviru (Pr.2.5) koji kasnije, u augmentaciji, imitira engleski rog (Pr. 2.6).

Ravel na ovaj način stvara gušću teksturu koja će kasnije, zajedno s motivom uzlaznih terca (Pr.2.7), stvoriti vrhunac.

Primjer 2.5



Primjer 2.6



Primjer 2.7



U trenutku kada se prvi put javlja motiv uzlaznih terci, klavir svira šesnaestinske sekstole koje se sastoje od repetirajućeg gornjeg tona i silazne ljestvice (ili varijacija motiva s3, Pr. 2.8).

Primjer 2.8.



4 takta prije velikog br. 5 violine prekidaju napetost tako što nastavljaju svirati sličan tematski materijal iz velikog br. 3. Ali u velikom br. 5 ponovno dolaze oni isti materijali koji su prethodno stvorili napetost - uzlazne terce i šesnaestinke u klaviru. Polako se pridružuju i ostali instrumenti, a u 71.t. u *forte* dinamici svira cijeli orkestar što predstavlja vrhunac stavka.

Klavir zajedno s *piccolom* svira u još gušćim šesnaestinskim dvanaestolama nakon čega se situacija smiruje i dolazimo ponovno do prve teme ili A' dijela.

U velikom br. 6 engleski rog umjesto klavira iznosi temu. Tema je kraća, točnije izostavljen je dio od 19-28.t. Također se sastoji od sufiksa teme drvenih puhača, samo što je i on izmijenjen. Za to vrijeme klavir izvodi šesnaestinke, na sličan način kao i prije, a u gudačima je lako uočiti motive s3 i u3.

U *Codi* (veliki br. 10) na pedalnom tonu E gudači sviraju motive s3 i u3, a fagoti i violončela zi.

5.2.2. Pregled harmonijskih zbivanja

Medijante i polustepeni odnosi prisutni su u vanjskim stavcima, a ovom stavku kvintni odnosi omogućuju nešto što bi mogli nazvati antički prizvuk.¹⁹ Postoji tzv. arhaičan lirizam²⁰, koji se reflektira i u Satievim *Gymnopédie*, ali i u Ravelovim *Menuet antique*, *Pavane pour une Infante défunte* i I.stavku Sonate za violinu i klavir.

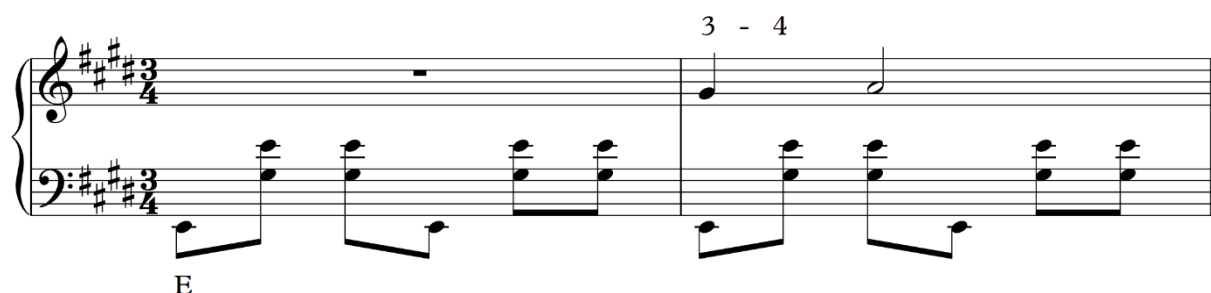
Tonalitet II.stavka koncerta je E-dur. Unutar stavka vidjet ćemo da se uglavnom radi o modulacijama u dur ili mol tonalitete s proširenjima. Prisutna je dijatonska ljepota i jednostavnost, ali postoje razni disonantni sklopovi poput intervala 9, 11, 13 koji su tipični i za Ravela.

Uglavnom sudjeluju 4 glasa što podsjeća na polagane stavke Bachovih koncertata, npr. BWV 1056 u f-molu i BWV 1058 u g-molu.

Preko zaostajalica, anticipacija i drugih postupaka, Ravel stilizira i imitira bezvremenu glazbu Bacha, Mozarta, Chopina i Satiea.

Melodija ne prati ritamsku podjelu pa se dobiva dojam da melodija slobodno lebdi/pluta povrh ritamskog ostinata, koji nas zna zavesti u tempo/karakter valcera. Ritamski ostinato prisutan je kroz čitav stavak, ali ga možemo pronaći i nekim drugim Ravelovim djelima poput *Bolera*, *La Valse*, *Rhapsodie Espagnole*.

Primjer 2. 9 E-dur u 2.t. disonanca 3-4



¹⁹ PORTRAIT OF A LIFE - ANALYSIS OF THE RAVEL PIANO CONCERTO IN G

A thesis submitted to the Kent State University Honors College in partial fulfillment of the requirements for University Honors by Richard Henry Jeric May, 2011

²⁰ Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Columbia University Press, 1975., str. 205.

Ravel nakratko istražuje srodan cis-mol od 19. do 22.t., a u 31. taktu naići ćemo na subdominantu harmoniju E-dura. Ubrzo dolazimo do *trillera* na tonu fis koji, s obzirom na vertikalnu, čujemo kao dominantu. Očekujemo rješenje, kada odjednom ulazi flauta u visokom registru, drži ton cis i preko kromatske promjene akorda moduliramo u A-dur koji služi kao zajednički akord koji omogućava daljnje kretanje (Pr.2.10). To samo pokazuje da je glazbeni tok solo klavira u konstantnom modulacijskom kretanju, ali i da ne ide dalje od tonaliteta srodnim E-duru

(npr. 25-26.t., 31-32.t., 35-36.t.)

Primjer 2.10

The musical score for Example 2.10 is in 3/4 time and E major. It features a piano accompaniment and a flute solo. The piano part includes a trill on the right hand and a descending line on the left hand. The flute part has a solo marked 'solo' and 'p' (piano). Below the score, the harmonic analysis is provided for the piano part.

Harmonic analysis for the piano part:

E:	7	7	7	7
	V	V	V	I
		A:	II	

Posebno je zanimljiv prijelaz u novi dio; Ravel postepeno spušta liniju najdubljeg glasa s tona GIS na FIS (41.t.) i tako dolazimo do sekundakorda nakon čega se nastavlja spuštati do EIS. Najdublja dionica, violončela, nastavlja se postepeno kretati uzlazno, a u posljednja 2 takta A dijela prisutne su harmonijske progresije koje su tipične za Satiev modalni harmonijski jezik; 6I-IV-V(molski). Ali, očekivano rješenje nije dis-mol, već nas Ravel ponovno nastavlja „zavaravati“.

U velikom br. 2, koji formalno predstavlja novi B dio, Ravel će nas iznenadi pikardijskom tercom (DIS-FIZIS-AIS). Klavir ulazi u novi dio s novom temom koju podržavaju engleski rog, klarinet i fagot. Baš kao i u prvom stavku srednji dio sadrži bitonalitetne situacije jer disonantni ton FIS2 u liniji solo klavira već na samom početku novog dijela ne sugerira čvrsto tonalitetno uporište. U liniji desne ruke superponira se harmonija H-DIS-FIS, a harmonijske progresije kreću se unutar privremenog cis-mola do kojeg smo došli u 48.t. (II-V-I).

Na prvoj teškoj dobi u B odsjeku ističe se specifična disonanca između vanjskih glasova - H1 i HIS.

Četverotaktna situacija s početka B dijela, točnije od velikog br. 2 do 49.t., sekventno se ponavlja za veliku sekundu niže u sljedeća četiri takta, a dostignuli smo privremeni h-mol.

S uzmahom iz 53.t. harmonijske progresije sada su ponešto „blaže“, gotovo da podsjećaju na Mahlerov glazbeni jezik, i u novom četverotaktu nalazimo se u privremenom D-duru: D/IV (54.t.)- IV (55.t.) II-V(56.t.) i I (57.t.)

Od velikog br. 4 (58. - 62.t.) linije fagota i rogova kreću se u 6/4 i sugeriraju kretanje unutar privremenog tonaliteta in Es; 58. i 59.t. su na dominantu, dok je u liniji desne ruke superponirano kretanje u miksolidijskom na DES. Od 60.- 62.t. situacija se sekventno ponavlja za m2 više, sada se krećemo unutar privremenog e-mola (ton ES se enharmonijski mijenja u DIS), a privremeno rješenje je na početku 62.t.

Kretanje se ne zaustavlja i uslijedit će četverotakt koji je ponovno u dijatonskoj sferi, a podsjeća na dio od 54. do 57.t. samo što se sada nalazimo u, naravno privremenom, G-duru.

Ton G postaje pedalni ton (veliki br. 5) iznad kojeg se nižu i kližu sekstole u dionici klavira, a zatim započinje i veliki *crescendo* u gudačima. Na pedalnom tonu G Ravel uzlaznim klizanjem vodi događaje prema E-duru, a harmonijski je kostur:

G-H-D-F

G-B-C-E

G- AS-DES-F

G-H-E

G-GIS-H-DIS

F-GIS-H-DIS

E-GIS-H-DIS

Ton G, koji je čitavo vrijeme pedalni ton, tek u 73.t. klizi do tona F. U vertikali akord tvori msm^7 (F-GIS-H-DIS)²¹ nakon čega se vraćamo u osnovni E-dur, a rješenje (zbog tona F) može se protumačiti kao frigijsko. U trenutku kada smo dostigli E-dur, započinje A' dio.

Slijedi ponovno izlaganje teme (veliki br. 6 koju sada umjesto klavira iznosi engleski rog. Solo melodija započinje isto kao i ona s početka II. Stavka, ali je kraća; engleski rog preskače 10 taktova i pri samom kraju, kada engleski rog ima *triller*, kadencira se u VI.st. E-dura s povišenom tercom (veliki br. 9). Slijedi kretanje prema II.st. preko kojeg kadenciramo u E-dur, a *Coda* (od velikog br. 10) započinje pedalnim tonom E. Prije same *Code*, Ravel će u malom proširenju finalne kadence dotaknuti harmonije III. i II. st. u E-duru (GIS-H-DIS, FIS-A-CIS). Neće se uopće pojaviti dominanta (H), već će netom prije *Code* na zadnjoj dobi u taktu harmonijska vertikala biti akord FIS-A-CIS-E. U 104.t. pojavljuje se nakratko lidijska kvarta u 2. violinama i na kraju stavka kadenciramo u E-dur.

²¹ Neki teoretičari tvrde da se ovaj takt može protumačiti i kao tristan akord (F-H-DIS-GIS).

5.2.3. Analiza forme

Formalno gledajući II.st. koncerta možemo podijeliti na 3 dijela (A B A' + *Coda*), tj. pisan je u obliku trodijelne pjesme.

Prvi **A** dio traje od prvog takta do velikog br. 2, a sastoji se od dva dijela. U prvom dijelu solo klavir iznosi temu (do 33.t.), a drugi je dio nastavak te iste teme, ali u orkestru, točnije u drvenim puhačima, a traje od velikog br.1 - 2. Može se protumačiti i kao proširena 2. tema I.st., a na taj način Ravel stvara poveznicu između prva dva stavka. A dio je, za razliku od B dijela, uglavnom dijatonski pisan i orkestracijski je jednostavniji.

B traje od velikog br. 2 do velikog br. 6, dijeli se na 3 dijela, a može se uočiti i simetričnost fraza:

1.dio - 4 + 4 (8)

2.dio - 4 + 4 + 4 (16)

3.dio - 8

Prvi je dio obilježen šesnaestinskim motivom, drugi započinje i završava sličnim dijatonskim četverotaktima, dok je treći odsjek obilježen pedalnim tonom G i sekstolama u dionici solo klavira (od velikog br. 5). Postoji i određena doza trodijelnosti koja se može uočiti u samoj instrumentaciji; uz stalno prisutan klavir u prvom dijelu sudjeluje iznošenjem tematskog materijala i engleski rog, u drugom dijelu će to biti fagot i rogovi, na koje se nastavljaju i preostali puhači - flauta, oboa, klarinet, a u trećem dijelu pridružuju se i gudači.

A' dio traje od velikog broja 6 do posljednjeg takta, a ponovno ga možemo podijeliti na dva dijela: prvi dio traje od velikog br. 6-9, a drugi od velikog br. 9 do kraja. Razlikuje se od prethodnog po orkestraciji i po nešto kraćem izlaganju teme. U prvom dijelu skraćenu temu izvodi solo engleski rog, kojeg podržavaju šesnaestinske pasaže u klaviru i gudači. U ovom čarobnom prijelazu u drugi dio u A' dijelu engleski rog završava svoj solo (veliki br. 9), a uključuju se flauta, oboa, engleski rog, fagot, truba i harfa što, s obzirom na redoslijed nastupanja, podsjeća na drugi dio u A (od velikog br. 1-2) s tim da je ovaj dio sada instrumentacijski bogatiji.

Coda od 6 taktova (veliki br. 10.) je na tonici, tj. na pedalnom tonu e, a popraćena je dugim *trillerom* u klaviru.

Na samom kraju stavka Ravel kadencira u E-dur tonaliteta.

Legenda

A - prvi dio II.st

B - drugi dio II.st

A' - treći dio II.st

s3 - motiv od 3 silazna tona

u3 - motiv od 3 uzlazna tona

x - figura sastavljena od skoka za interval kvinte i repetirajućeg tona

xi - figura x u inverznom obliku

y - figura sastavljena od intervala velike sekunde uzlazno

yi - figura y u inverznom obliku

z - figura sastavljena od intervala velike sekunde silazno i male terce u istom smjeru

zi - figura z u inverznom obliku

II. stavak - *Adagio assai* - TRODIJELNA PJESMA

A	B	A'	Coda
(1.t.- v. br. 2)	(v. br.2 - v. br. 6)	(v. br.6 - v. br.10)	(v. br. 10 - 108.t.)
Tema 1. dio teme: solo klavir E-dur (od 1.t. - v. br. 1)	1.dio - šesnaestinski motiv u klaviru (v. br. 2) 4.t. cis-mol 4.t. h-mol	Skraćena tema 1. dio engleski rog E-dur (od v. br. 6 - v. br. 9)	Pedalni ton E
2. dio teme: flauta, oboa i klarinet in A (od v. br. 1-v. br. 2)	2.dio (v. br. 3) 4+4+4 4.t. D-dur (v. br. 3) 4.t.: in es, in e (v. br. 4) 4.t. G-dur	2.dio teme: flauta, oboa i engleski rog (v. br. 9)	
	3.dio pedalni ton G (v. br. 5)		

5.3. III. stavak - *Presto*

5.3.1. Analiza tematskih materijala

Prva tema III. stavka građen je od 3 motiva.

Prvi motiv od 4 takta, motiv fanfara, na početku nas uvodi u cirkusku atmosferu stavka. Uočit ćemo da se 1. motiv često provlači kroz čitav stavak u raznoraznim oblicima, te da se uglavnom javlja na kraju većih cjelina, i najavljuje novi materijal.

Primjer 3.1

Motiv 1



Nakon 1. motiva klavir solo iznosi novi i brzi šesnaestinski 2. motiv, a podržava ga varirani početni 1. motiv u gudačima. Akordi su uglavnom sastavljeni od intervala kvinte i kvarte koji se prebacuju iz jedne u drugu ruku.

2. motiv, ili *perpetuum mobile* motiv, skriven je u sredini, izvodi se palčevima, a u sebi sadrži figuru zi i z (Pr. 3.1).

Primjer 3.2

Motiv 2



3. motiv (Pr.3.2) javlja se u velikom br. 1 (17.t.), donosi ga klarinet in ES i virtuoznog je karaktera.

Primjer 3.3

Motiv 3

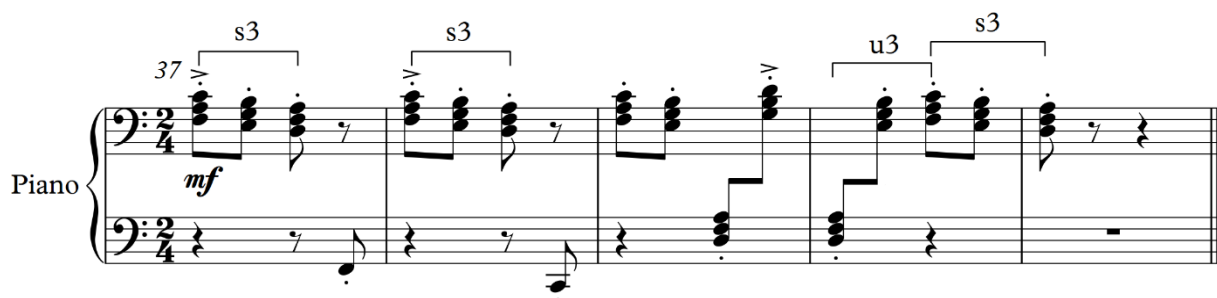


Prvi dio 3. motiva napisan je u razmaku od smanjene oktave, jednog od intervala koji je Ravel često koristio u ovom koncertu, ali i u svojim drugim djelima. Drugi je dio 3. motiva sastavljen od *staccato* rastavljenih akorada koji su kasnije ukrašeni predudarima. Čitavo vrijeme gudači nastavljaju svirati svoj početni motiv (motiv 1), klavir solo još uvijek izvodi motiv 2 i po završetku, zajedno s kromatskim prijelazom, ponovno dolazimo do motiva 1, koji je sada u izvornom obliku, i time završava prvi dio - T1.

T2 (veliki br. 3) bazira se na kvintakordima, a specifični su i *off-beat* naglasci.

Prvo se T2 iznosi u klaviru, zatim u gudačima (veliki br. 4), a sastoji se od motiva s3 i u3 (Pr.3.4.).

Primjer 3.4



U trenutku kada gudači iznose T2 klavir svira šesnaestinske repeticije.

Od velikog br. 5 varira se motiv 2 iz T1, a u 76.t., ponovno na kraju jednog dijela, javlja se početni motiv 1 u nešto drugačijem obliku.

Treća tema, T3 (od velikog br. 7 - 8) pisana je u stilu marša. Iznose je rogovi i trube, i također se sastoji od više motiva. Za izgradnju motiva Ravel je koristio interval velike terce, koja u obratu daje malu sekstu, zatim rastavljene akorde, te motive u3 i zi.

Tema je pisana kao dijalog između instrumenata, a možemo je podijeliti na više dijelova (Pr.3.5):

T3a

T3b

T3a' koja sadrži figuru a'

T3c: T3c1 i T3c2

T3d

Primjer 3.5

The musical score for 'Tema 3' (T3) is presented in three systems. The first system (measures 79-83) features the Corni and Tromba. The Corni part begins with a *mf* dynamic, playing a series of chords and eighth notes. The Tromba part enters in measure 80 with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 84-86) features the Hn. and C Tpt. The Hn. part continues the theme with a *f* dynamic, while the C Tpt. part plays a rhythmic pattern. The third system (measures 87-90) features the Hn. and C Tpt. The Hn. part continues the theme with a *f* dynamic, while the C Tpt. part plays a rhythmic pattern. The score includes various labels for different motifs and figures, such as T3a, T3b, T3c1, T3c2, T3d, T3a', u3, zi, and figura a'.

Slijedi prijelazni dio od 4 takta (90.-94.t.) koji je sastavljen od *glissanda* u trombonu, imitacije istoga u augmentaciji u dionici klarineta, te male rastvorbe u klaviru.

U velikom br. 9 klavir iznosi T3 s time da mu se u drugom dijelu (T3b) pridružuje *piccolo*.

Od velikog br. 10 - 13. traje most, dio u kojem je jedini poznat materijal motiv 1.

Od velikog br. 11 puhači korpus drži ostanatnu figuru u osminkama, a dionica solo klavira sastavljena je od kromatike, razlomljene kromatike i rastavljenih akorada.

Prvih 6 taktova mogu se gledati kao iznošenje materijala koji će se kasnije obrađivati. Ističe se ostanatna figura (od velikog br. 11) i mahniti kromatski niz koja izvodi klavir u *ff* dinamici

(Pr. 3.5) nakon čega slijede rastavljeni akordi i motiv 1. Od velikog br. 12 situacija je slična samo što je kromatika razlomljena i šire raspoređena (Pr. 3.6).

Primjer 3.5

11

8va

Piano

4

Pno.

Primjer 3.6

128

1. motiv, koji izvodi klavir 4 takta prije velikog br. 12 i ponovno 4 takta prije velikog br. 13, nagovještava novi dio, i dolazimo do nove teme (veliki br. 13).

Četvrta tema (T4) virtuoznog je karaktera, a sastavljena je od kromatike i rastavljenih akorada u desnoj ruci, te skokova i akordičke pratnje u lijevoj ruci (Pr.3.7).

Primjer 3.7

T4



U provedbi (od velikog br. 14 - 20) Ravel spaja prethodno iznesene materijale, a konstantno je prisutan ritmički obrazac prvog motiva.

Provedba ima 6 dijelova:

1. dio (veliki br. 14 - 15): 2. motiv, preuzet iz T1, iznose fagoti (158.t.), T2 se nalazi u harfi i violončelima (162.t.), a T3a u rogovima (167.t.)

2. dio (veliki br. 15 - 16): 2. motiv - klavir, T2 - harfa i violončela (174.t.), T3a' - rogovi (178.t.)

3. dio (veliki br. 16 - 17): 2. motiv - violončela, T2 - klarinet in a i viole (184.t.), T3a' - rogovi (187.t.)

4. dio (veliki br. 17 - 18): 2. motiv - viole, T3c - trube (190.t.), T2 - klarinet i harfa (193.t.), figura a' - rogovi (194.) i truba (196.t.) i var. T3a - rogovi (195.t.)

5. dio (veliki br. 18 - 19): 2. motiv - violončela, T3c - klarinet in es (198.t.), T2 - *piccolo* i harfa (202.t.), T3b - truba (202.t.)

6. dio (veliki br. 19 - 20): 2. motiv - violončela, T2 - rogovi (206.t.) i trube (208.t.), T3b - klarineti (210.t.), figura a' (proširena): *piccolo* i flauta (212.t.), rogovi (kraj 212.t.) i truba (213.t.)

U Reprizi se koriste isti tematski materijali kao i u Ekspoziciji, samo što se sada promijenila orkestracija. Važno je spomenuti da je repriza dosta skraćena u odnosu na ekspoziciju.

Motivi ne nastupaju jedan za drugim već se paralelno iznose; motiv 2 (veliki br. 20) izmjenjuje se u 1. i 2. violinama i odmah ga prati klavir s 3. motivom. Cijeli dio traje samo 16 taktova i već u velikom br. 21 dolazimo do T2 koju izvode drveni puhači zajedno s klavirom.

U velikom br. 22 nastupa T3, i to odmah u dionici klavira (T3a) pa trube (T3b), ali ta treća tema nije iznesena do kraja. U velikom br. 23 klavir iznosi T2c nakon kojeg su ubačena 2 takta razlomljene kromatike. Slijedi slična situacija samo na drugoj tonskoj visini (262. - 267.t.).

U dionici klavira (veliki br. 24) nastupa T4 s malim proširenjem. 3 takta prije završnog dijela, u velikom br. 25 ne javlja se više 1. motiv tako jasno kao do sada, ali možemo ga čuti kao varirane ritamske figure u dionici malog bubnja. T2 se pojavljuje istodobno u drvenim puhačima.

Slijedi velika uzlazna kromatska pasaža u dionici klavira i fagota, od Dis kontra do g3, odnosno i do g4 (*piccolo*). Upravo od tog dijela (veliki br. 25) započinje kratka, ali vrlo efektana *coda*. Unutar nje zamijetit ćemo motiv k iz I. st (veliki br. 26), a posljednja 4 takta ista su kao i sami početak, a motiv fanfara, odnosno motiv 1, zaključit će koncert.

5.3.2. Pregled harmonijskih zbivanja

Iako je osnovni tonalitet III. st. G-dur, već na početku uočavamo da se radi o kompleksnijim odnosima koje su tipične za Ravelov stil.

Početni motiv fanfara (motiv 1) je u *ff* dinamici; fagoti viole i violončela iznose 6/4 prvog stupnja, dok ostali instrumenti disonancama obogaćuju akord. U 3.t. mijenja se vertikala, javlja se ton cis koji nas već na početku uvodi u lidijsku sferu. Zbog tona g u 4. taktu može se čitav početak (motiv 1) protumačiti kao odnos V-I jer se u dionicama fagota i violončela nalazi ton D, tj. dominantna G-dura.

Perpetuum mobile motiv, odnosno motiv 2, iznosi klavir (5. takt), i ostat ćemo u lidijskom na tonu g. Klavir nastavlja svirati motiv 2, kada odjednom klarinet in es iznosi motiv 3

(veliki br. 1). Motiv 3 pisan je u Ges-duru dok ostatak orkestra nastavlja u G-duru, što pridonosi disonantnosti vertikale, a istodobno, već na samom početku, možemo uočiti da se Ravel na neki način vraća I.st., tj. vraća se bitonalitetnom odnosu udaljenim za m2. Naime, u velikom br. 2 javlja se motiv 3 u *piccolu*, ali povisilice za liniju tog instrumenta sugeriraju tonalitet in Gis, što samo potvrđuje Ravelov konstantni pristup superponiranja dva različita tonaliteta/modusa.

T2 u klaviru iznosi se u miksolidijskom na g (veliki br. 3). Tema se kasnije javlja i u gudačima (veliki br. 4) i u tom trenutku jasno čujemo miksolidijski modus. Međutim, Ravel u samo 4 takta potvrde miksolidijskog vodi dalje harmonijska zbivanja prema eolskom na e, koji se javlja u 51. t., a u velikom br. 5 slijedi skok u dorski, također na tonu e.

Uočimo šesnaestinske repeticije u dionici klavira koje se javljaju kada gudači imaju T2

(veliki br. 4, Pr. 3.8).

Primjer 3.8



Dakle, desna ruka koristi rastvorbu A-D-F-A (6/4), zatim D-H-G-E (7), da bi preko figure C-E-G-H završila in E, dok lijeva ima svoj niz, iako se tonovi mogu protumačiti kao *appogiature* na navedene akorde; to je još jedan primjer prisutne bitonalitetnosti.

U trenutku kada se uključe drveni puhači tema modulira u eolski na E - slijede veliki br. 5 i 6 u kojima Ravel vodi modulacije od e-mola/dorskog na e, spuštanjem najdubljih tonova u slijedu: e/dorski-d/dorski-C-dur-H-dur.

Ovaj dio, od velikog br. 5-7 pisan je u dosta visokom registru; Ravel koristi *piccolo* i flautu (kasnije i klarinete), a nakratko ih prekida klavir, također u visokom registru. Most je, dakle, prvo u dorskom na e (veliki br. 5), zatim u 62.t. dorskom na d, nakon čega slijedi modulacija preko spojeva G-H-D-F, C-E-G-B-, F-A-C, FIS-A-C (DIS)- H-DIS-FIS. i odsjek završava 1. motivom u H (3.t. prije velikog br. 7).

Violončela i viole sugeriraju da je T3 u H-duru, s time da Ravel pišući istodobno u akordu malu i veliku tercu ponovno sugerira tonalitetnu dvosmislenost. T3b odgovara rastvorbom akorda F-A-C što predstavlja polarni odnos, naspram dostignutom privremenom tonalitetu in H. T3c iznosi truba u pentatonici in E, dok ostali instrumenti izvode *appogiaturu* na akord E-GIS-H. U velikom br. 8 zbivanja usidrena u tonalitetu in E, vode nas do 2 takta prije velikog br. 9, kada preko povećanog akorda u solo instrumentu stižemo ponovno do T3 koju sada iznosi klavir (veliki br. 9).

Od velikog br. 10 započinje novi, prijelazni dio, a predznaci sugeriraju da smo još uvijek u tonalitetu in E. Započevši od velikog br. 11 puhači imaju ostanatnu figuru koja koristi suzvučje velikog molskog septakorda s povećanom kvartom (Pr. 3.9), dok klavir svira kromatsku ljestvicu, a zatim rastavljene akorde.

Primjer 3.9



4 takta prije velikog br. 12 gudači izvode uzlaznu E-dur ljestvicu uz akorde dominantne funkcije za taj tonalitet, koje možemo vidjeti u dionici klavira. Klavir svira motiv 1, gdje najdublji tonovi nose dominantnu funkciju, što se i potvrđuje kada u *forte* dinamici lijeva ruka odsvira oktavu e-E, dakle toniku, na drugoj dobi, zajedno s timpanom, u taktu prije velikog br. 12.

Od velikog br. 12 situacija je slična kao i u velikom br. 11, samo što klavir sada razlomljeno svira kromatsku ljestvicu, da bi 4 t. prije velikog br. 13 stigli ponovno u odnos D-T, ali sada u drugom tonalitetu; to je tonalitet in gis, što potvrđuje timpan, udarcem na drugoj dobi u zadnjem taktu prije velikog br. 13.

Slijedi posljednja tema T4; iako smo prethodni dio završili tonom GIS, slično kao i na početku Provedbe u I.st., otkrit ćemo da taj ton/tonalitet/modus predstavlja II.st. u privremenom tonalitetu in fis (Pr.3.10); promotrimo li samo liniju lijeve ruke uočiti ćemo progresiju II-V7-I. Kasnije se taj isti četverotakt sekventno ponavlja, u također privremenom tonalitetu in a, što sugerira i promjena predznaka (144.t.).

Ravel ponovno želi *zaoštriti* harmonijsku sliku brzim šesnaestinkama u desnoj ruci solo instrumenta, nakon čega se situacija rješava u jedan “čisti” Es-dur tonalitet (2. t. prije velikog br.14), privremeni tonalitet kojim započinje novi dio - Provedba.

Primjer 3.10

T4

The musical score is written for Piano and Pno. (Piano and Piano) in 2/4 time, key of E major. It consists of three systems. The first system is marked 'Piano' and 'p'. The second system is marked 'Pno.'. The third system is marked 'Pno.'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. There are also some markings like '13' and '8va'.

Provedba započinje motivom 1, ponovno u lidijskom, ali na Es, pri čemu se mijenjaju tonalitetni centri, i to na sljedeći način:

1. dio (veliki br. 14-15): in Es (lidijski)
2. dio (veliki br. 15-16): in C (lidijski)
3. dio (veliki br. 16-17): in A (lidijski)
4. dio (veliki br. 17-18): in b (dorski)
5. dio (veliki br. 18-19): in fis (dorski)

6. bi dio započeo, zapravo, od velikog br. 18, gdje vertikalno čini akord CIS-FIS-A, a ton CIS, koji je u najdubljoj dionici, do velikog br. 20 predstavlja pedalni ton koji traje 16 taktova.

Harmonijske progresije koje se nižu poviše tona CIS, tj. DES, su: CIS-FIS-A (veliki br. 18), DES-ES-G-B (veliki br. 19) i CIS-E-G-H (4 takta prije velikog br. 20), a 2 takta prije velikog br. 20 javlja se i ton B.

Treba upozoriti da se u harmonijskom segmentu, već od velikog br. 16, praktički, u najdubljoj dionici (kontrabasi i fagoti) pojavljuje ton cis, koji podržava sva vertikalna kretanja, bilo kao ton cis ili kao ton des, od navedenog broja 16, pa sve do broja 20.

Repriza (veliki br. 20) započinje slično kao i početak, tj. kao veliki br. 1, kada se javlja motiv 2 u dionici violina. Sada ton D postaje pedalni ton, koji također traje 16 taktova, i otkrivamo da se radi o sekvenci, jer su harmonijske progresije slične prethodnom dijelu (veliki br.18-20); poviše pedalnog tona D pronalazimo akorde: D-G-H (veliki br.20), D-E-GIS-H (sedmi takt u velikom br. 20), D-E-A-C (šest taktova prije velikog br. 21).

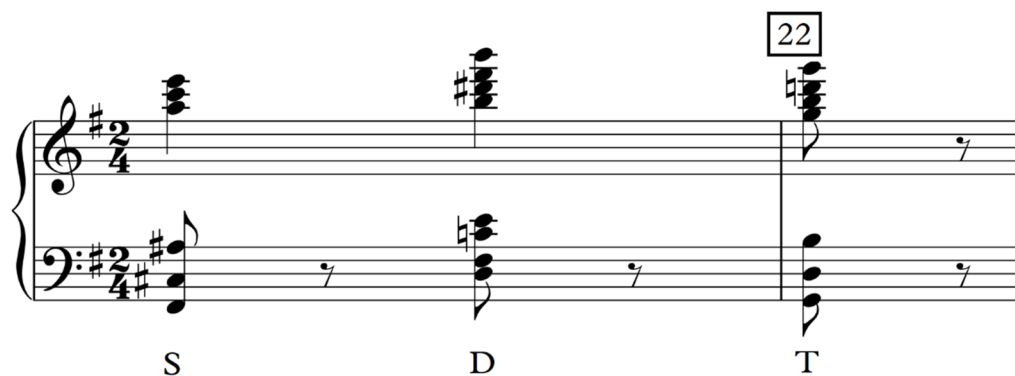
Predznaci sugeriraju da su glazbena zbivanja u tonalitetu in G, a motiv 3 ponovno je u bitonalitetnom odnosu kojeg iznosi klavir u tonalitetu in fis.

U šestom taktu prije velikog br. 21, dok još uvijek traje motiv 1, klavir svira uzlazne mol kvintakorde i ubrzo dolazimo do T2 koja je sada u lidijskom na C (veliki br. 21).

3 takta prije velikog br. 22, sada preko dur kvintakorda u dionici klavira, dolazimo do T3 koja je u G-duru. Za to vrijeme orkestar izvodi silazne kvintakorde, a linija najdublje dionice (fagoti i violončela) potvrđuje da se definitivno nalazimo u tonalitetu in G.

U posljednjem taktu prije velikog br. 22 javljaju se funkcije subdominante, dominante, te tonika u velikom br. 22; Ravel ih je postavio na sljedeći način (Pr. 3.11):

Primjer 3.11



U velikom br. 22, kod kojeg jasno započinjemo u G-duru, i gdje se javlja T3, ne susrećemo polarne, već kromatske tercne odnose u dijalozima između T3a i T3b.

U klavirskoj dionici to su akordi G-dura i B-dura. Između velikog br. 22 i 23 Ravel će ponovno modulirati prema tonalitetu in Es, i to pomoću već spomenutih terčnih kromatskih veza

(G-B/ H-GIS), uz koje se javlja i polarni odnos (GIS-C), te opet terčni odnos C-A.

Zanimljiv je spoj akorada B-D-F i H-DIS-FIS-(A), koji se jasno vidi u dionici klavira, što opet sugerira Ravelovu konstantu u ovom Koncertu, a ta konstanta je polustupanjski odnos između dva tonaliteta: u ovom slučaju B i H.

Dionica trube praktički omogućuje melodijskim pomakom tu “modulaciju” (ton DIS 4 takta prije velikog br. 23), koja je zapravo kromatsko klizanje: B-D-F u H-DIS-FIS.

Veliki br. 23 započinje “čistim” akordom Es-dura, tonaliteta u kojem će klavir solo u velikom br. 23 izložiti T3c2, i to u pentatonskoj ljestvici in Es, da bi u 4. taktu u velikom br. 23 harmonijska vertikala jasno pokazala novu modulaciju; spojevi E-G-B, G-B-D, C-E-G usmjeravaju događaje prema nekom tonalitetu in F, ali Ravel će nas odvesti u Fis.

Sada klavir ponavlja materijal in Fis (T3c2), da bi 3 takta prije velikog br. 24 Ravel ponovno realizirao sličnu modulaciju-harmonije se nižu ovim redosljedom: B-G-DES-F, ES-B-G-DES-F, A-C-E.

U oba slučaja odnos između tzv. dominante harmonije i nadolazeće tonike nije kvartno kvintni odnos, već odnos tritonusa: C-FIS i ES-A.

Jedan takt prije velikog br. 24 stigli smo u tonalitet in a, nakon čega slijedi T4 koja započinje in e, a Ravel vodi zbivanja u druge tonalitete: g-mol, pa b-mol.

Nakon što Ravel dovede modulacijska kretanja do tonaliteta in B, u ovom slučaju b-mol (8. takt u velikom br. 24) koji je, naravno, odmah “zaprljan” disonancama poput tonova E i A, pokreće se jedan uspon kromatskog sekventnog kretanja, a formulu čine akordi:

AIS-CIS-E-GIS, H-E-GIS, H-E-GIS. Od tona AIS, tj. B, Ravel će kromatski povesti solo instrument i orkestar do *Code*, koja započinje u tonalitetu/modusu in Dis (veliki br.25).

U *Codi* Ravel ne zaustavlja kromatsko kretanje, već nastavljamo velikim kromatskim usponom klavira i fagota, kasnije klarineta in a i flauta, sve do tona G4.

Veliki br. 26 u partituri uvodi nas u samu završnicu Koncerta; još nedostaje samo 12 taktova do kraja Koncerta. U prva četiri takta klavir je solo instrument i možemo uočiti motiv k iz I.st. Sljedeća 4 takta orkestar gotovo da ponavlja materijal klavira da bi u posljednja 4 takta Ravel realizirao vertikalu u cijelom orkestru, koji zajedno sa solistom završava Koncert u G-duru, spojem D-T i to motivom 1 koji je potpuno identičan onome s početka stavka. Zanimljivo je da Ravelov posljednji akord nije potpuno “čist”; u dionici klavira nalazimo ton FIS, te iz toga možemo zaključiti da se Ravel do samog kraja držao polustupanjskog odnosa, odnosno bitonalitetnosti, pa čak i politonalitetnosti kao bitne značajke ovog Koncerta.

5.3.3. Analiza forme

Posljednji stavak Ravelovog Koncerta za klavir i orkestar u G-duru pisan je u sonatnoj formi. Ali, moguće je uočiti i skriveni dvodijelni oblik, u kojem 1.dio traje od prvog takta do velikog br. 14, što je ujedno i kraj ekspozicije, a drugi od velikog br. 14 do posljednjeg takta skladbe.

Ekspozicija: T1 (4 + 12 + 16 + 4) u lidijskoj je sferi, a sastavljena je od 3 motiva. Prvi početni motiv 1 traje 4 takta, iznose ga fagoti, rogovi, truba, trombon, viole i violončela, a energičnu atmosferu podržavaju udaraljke. To nas uvodi u motiv 2 (5.t.) kojeg sada iznosi klavir solo, instrument koji je u ovom posljednjem stavku često tretiran kao mehanička igračka i vrlo perkusionistički.

U velikom br. 1 ulazi motiv 3, i to u dionici klarineta in es, a taj motiv također, ali ne i u potpunosti, izvodi *piccolo* (veliki br. 2). U posljednjem, četvrtom dijelu (33.-36.t.) ponovno se javlja motiv 1, a identičan je onome s početka. S vremenom ćemo uočiti da gotovo svaki veći odlomak završava s početnim motivom 1.

T2 (9 + 11, od v. br. 3) u miksolidijskom je in G i, kao što je već spomenuto u prethodnim poglavljima, iznosi je prvo klavir (veliki br. 3), zatim violine i viole (veliki br. 4) kojima se na kraju 51.t. pridružuju i puhači.

Dolazimo do **mosta** (veliki br. 5) koji je građen sekventno; izmjenjuju se pasaže između puhača i klavira u prvom dijelu, dok drugi dio izvodi samo dionica klavira (od velikog br. 6). Prije T3 ponovno nalazimo već očekivani motiv 1 kojim završava još jedan odlomak i dolazimo do nove teme.

T3 (12 + 4 + 14 + 6) nastupa u velikom br. 7 i traje 12 taktova. Ravel postiže marširajući karakter s rogovima kojima ubrzo odgovaraju trube koje podržavaju udaraljke u 81.t., a nakon kratkog prijelaznog odlomka istu temu iznosi klavir (veliki br. 9).

Od velikog br. 10 - 13 traje **most** koji služi kao prijelaz u sekventnu četvrtu temu.

T4 započinje u velikom br. 13 i završava u tonalitetu in Es.

Provedbu možemo podijeliti na 5 odsjeka, a svaki se razlikuje po instrumentaciji i motivima, tj. temama:

1. dio (veliki br. 14 - 15): 2. motiv u fagotima, T2 u harfi i violončelima (162.t.), T3a u rogovima (167.t.)
2. dio (veliki br. 15 - 16): 2. motiv - klavir, T2 - harfa i violončela (174.t.), T3a' - rogovi (178.t.)
3. dio (veliki br. 16 - 17): 2. motiv - violončela, T2 - klarinet in A i viole (184.t.), T3a' - rogovi (187.t.)
4. dio (veliki br. 17 - 18): 2. motiv - viole, T3c - trube (190.t.), T2 - klarinet i harfa (193.t.), figura a' - rogovi (194.) i truba (196.t.) i varirana T3a - rogovi (195.t.)
5. dio (veliki br. 18 - 19): 2. motiv - violončela, T3c - klarinet in ES (198.t.), T2 - *piccolo* i harfa (202.t.), T3b - truba (202.t.)
6. dio (veliki br. 19 - 20): 2. motiv - violončela, T2 - rogovi (206.t.) i trube (208.t.), T3b - klarineti (210.t.), figura a' (proširena): *piccolo* i flauta (212.t.), rogovi (kraj 212.t.) i truba (213.t.).

Repriza donosi iste materijale kao što je bio slučaj u Ekspoziciji, samo što Ravel preskače neke dijelove, a teme se praktički *lijepo* jedna na drugu. Dakle, nema motiva 1, već se odmah na početku iznosi motiv 2 u klaviru (veliki br. 20), a prati ga motiv 3 sve do T2 (veliki br. 21).

Posebno je zanimljiv način na koji je Ravel aranžirao klavirsku dionicu što podsjeća na T1 u reprizi I.st. Odmah *ulijećemo* u T3 (veliki br. 22), a dijalog se odvija između klavira i trube. Ravel je izbacio figuru a' tako da tema nije iznesena u cijelosti, baš kao što i prvoj temi nedostaje početni motiv 1. Drugi dio T3c dva puta se ponavlja, a između je ubačena razlomljena kromatika. Slijedi T4 (veliki br. 24), koja je sada proširena, na što se nadovezuje posljednji dio - *Coda* (veliki br. 25).

Coda započinje uzlaznom kromatskom ljestvicom od DIS kontra (veliki br. 25), na što se nadovezuje motiv k u klaviru (veliki br. 26), koji je preuzet iz I.st. Slijede puhači s istim materijalom, a zatim čitav orkestar i solist izvode početni motiv 1 u posljednja 4 takta.

Legenda

T1 - prva tema

T2 - druga tema

T3 - treća tema

T4 - četvrta tema

T3a - prvi dio T3

T3b - drugi dio T3

T3a' - varirani prvi dio T3

figura a' - figura iz T3a

T3c - treći dio T3

T3c1 - prvi dio u T3c

T3c2 - drugi dio u T3c

T3d - četvrti dio T3

motiv k - kromatski šesnaestinski motiv iz I.st.

s3 - motiv od 3 silazna tona

u3 - motiv od 3 uzlazna tona

x - figura sastavljena od skoka za interval kvinte i repetirajućeg tona

xi - figura x u inverznom obliku

y - figura sastavljena od intervala velike sekunde uzlazno

yi - figura y u inverznom obliku

z - figura sastavljena od intervala velike sekunde silazno i male terce u istom smjeru

zi - figura z u inverznom obliku

III. stavak - *Presto* - SONATNI ALI I SKRIVENI DVODIJELNI OBLIK

153.t.	153.t.		
Ekspozicija (1.t - v. br. 14)	Provedba (v. br. 14-20)	Repriza (v. br. 20-26)	Coda (v. br. 25 - 306.t.)
T1: motiv 1 u orkestru - in G (1.- 4.t.) motiv 2 u klaviru - in G (5.-33.t.) motiv 3 u orkestru - Ges-dur (v. br.1) motiv 1 - in G (33.-36.t.)	1. dio in Es (lidijski) (v. br. 14-15)	skraćena T1 : motiv 1 u klaviru i motiv 2 u orkestru in G (v. br. 20)	uzlazna kromatika (v. br. 25) motiv k (v. br. 26) motiv 1 (303.-306.t.)
	2. dio in C (lidijski) (v. br. 15-16)	T2 - orkestar i klavir lidijski na c (v. br. 21)	
T2: klavir - lidijski na f (v. br. 3) T2: gudači (v. br. 4) most (v. br. 5)	3. dio in A (lidijski) (v. br. 16-17)		
T3: orkestar - H-dur/mol (v. br. 7) T3: klavir - H-dur/mol (v. br 9) most (v. br. 10)	4. dio in b (dorski) (v. br. 17-18)	varirana T3 in G (v. br. 22)	
	5. dio in fis (dorski) (v. br. 18-19)		
T4: klavir (v. br. 13) in fis, in a	6. dio in G (pedalni ton cis/des) (v. br. 19-20)	T4 klavir (v. br. 24) in g, in b	

6. ZAKLJUČAK

Koncert za klavir i orkestar u G-duru posljednje je djelo koje je Ravel napisao za klavir, a može se protumačiti i kao odraz njegovog života.

Svaki stavak prikazuje jedan period života; prvi stavak simbolizira dom, roditelje i djetinjstvo.

Drugi stavak, pomalo romantičan, pomalo klasičan, pomalo melankoličan, u neku ruku impresionistički, ali svakako ispjevan u najboljoj maniri francuske glazbene tradicije. I treći stavak, inficiran *jazzom*, plesom, virtuosnošću i brzinom. Originalno naslovljen *Concerto en sol majeur* sugerira lakoću i vedrinu koncerta (španj. sol = sunce) što je u skladu i s prvobitni naslovom koji je Ravel planirao namijeniti svom djelu - „*Divertissement*“.

*„Glazba u koncertu treba, po mom mišljenju, biti vedra i briljantna, te ne mora ciljati na dubinu i dramatične efekte. Neki klasičari izjavili su da su njihovi koncerti nisu pisani "za" već "protiv" klavira. Slažem se s time. Planirao sam ovom koncertu nadjenuti naziv "Divertissement". Tad mi je sinulo da za to nema potrebe jer naslov "Concerto" bi sam po sebi trebao biti dovoljno jasan.“*²²

Ravel je želio postići kompaktno djelo u kojem bi primijenio Edgar Allan Poeova načela o strukturi, proporcijama, efektima, te u kojem zagovara ideju o kratkoći. Poznat po svom perfekcionizmu, skladatelj je veliku pozornost posvetio detaljima, a sa svojom genijalnom manipulacijom materijala uspio je objediniti sve te elemente.

Figure koje su iznesene već na samom početku koncerta prisutne su u svakom stavku, neki motivi su ponovljeni (motiv k iz I. i III.st.), a stavci su čak i tematski povezani (T2 u I. st. i tema u II.st.). U svom prepoznatljivom i bogatom harmonijskom jeziku Ravel je na prepoznatljiv i elegantan način koristio modalne harmonije, egzotične ljestvice, specifične bitonalitetne odnose, pogotovo one udaljene za interval sekunde, te je često upotrebljavao i interval smanjene oktave. Koristio je i neke elemente *jazz* glazbe kao što su neriješene disonance, *appogiature* i dodani tonovi. Ravel čitavo vrijeme predznacima sugerira tonalitet, ali zbog čestog izbjegavanja odnosa D-T, koji služi kao potvrda tonaliteta, on vješto izbjegava tonalitetno uporište. To harmonijsko, ali i ritmično bogatstvo drži čvrsta tradicionalna forma kojoj se Ravel često vraćao u svojim kompozicijama.

²² „*The music of a concerto should, in my opinion, be lighthearted and brilliant, and not aim at profundity or at dramatic effects. It has been said of certain classics that their concertos were written not "for" but "against" the piano. I heartily agree. I had intended to title this concerto "Divertissement."* Then it occurred to me that there was no need to do so because the title "Concerto" should be sufficiently clear.“

Arbie Orenstein, *Ravel, Man and Musician* (New York: Columbia University Press, 1975., str. 372)

Ravel se i u ovom djelu ponovno dokazao kao majstor orkestracije; klavir na trenutke tretira kao perkusionistički instrument, što je bilo specifično za *jazz* glazbu. Efekt *glissanda* koristi u svrhu boje, a u prekrasnim melodijskim linijama daje klaviru pravu ulogu solista.

I. i III. st.obiluju "jazzy" teksturama, dok je II. st. pisan po uzoru na Mozartov *Kvintet za klarinet i gudače u A-duru, K.581 - II. Larghetto*.

Koncert za klavir i orkestar u G-duru na svojevrstan način ilustrira Mauricea Ravela; izvana uvijek odmjerenog i zatvorenog, ali u suštini vedrog i zabavnog. Na elegantan i sofisticiran način objedinio je sve utjecaje u svoj jedinstven glazben izričaj i, iako su mnogi negirali Ravelovu originalnost, smatram da je upravo njegova svestranost omogućila da bude jedan od najoriginalnijih skladatelja 20. st.

7. Prilog: Partitura

Paris: Durand & Cie., 1932. Plate D. & F. 12, 150.

Ovdje navedeni prilog posebno je pridodan kao sastavni dio diplomskoga rada.

Literatura:

Ćulibrk, Petar, *Komparativna studija Gershwinovog klavirskog koncerta in F i Ravelovog klavirskog koncerta in G*, Zagreb, 2011.

Demuth, Norman, *Ravel*, London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1947.

Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*, Paris: Seuil, 1965.

Jeric, Richard Henry, *Portrait of a Life: Analysis of the Ravel Piano Concerto in G*, Kent State University, 2011.

Kramer, Lawrence, *Classical music and postmodern knowledge*, Oakland: University of California Press, 1995.

Larner, Gerald, *Maurice Ravel*, London: Phaidon Press, 1996.

Machabey, Armand, *Maurice Ravel*, Paris: Richard-Masse, 1947.

Mawer, Deborah: *French Music and Jazz in Conversation, From Debussy to Brubeck*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Orenstein, Arbie: *Ravel, Man and Musician*, New York: Columbia University Press, 1975.

Petit, Pierre, *Ravel*, Paris: Classiques Hachette, 1970.

Tonski zapisi:

Ravel, Maurice: *Koncert za klavir i orkestar u G-duru*

Allegramente, Adagio assai, Presto

Berlinska Filharmonija

Solist: Martha Argerich

Dirigent: Claudio Abbado

Izdavač: Deutsche Grammophon, Berlin