

Introduction et Allegro für Harfe begleitet von Streichquartett, Flöte und Klarinette

Der Kompositionsauftrag der Firma Érard traf in eine für Ravel besonders aktive Schaffensperiode. 1901 hatte er mit dem Klavierstück *Jeux d'eau* seinen Ruf als Komponist ersten Ranges etabliert, 1902-1903 mit seinem Streichquartett und bald darauf mit seinem Orchesterliederzyklus *Shéhérazade* große Erfolge geerntet, die sich mit zwei 1905 in Arbeit befindlichen Zyklen, *Miroirs* für Klavier solo und *Cinq mélodies populaires grecques* für Sopran und Klavier, festigen sollten. Im Frühling des Jahres 1905 führte seine kurz vor seinem 30. Geburtstag unternommene letzte Teilnahme am Wettbewerb um den Prix de Rome zur "Affaire Ravel", als die konservative Jury erklärte, "dem Komponisten der *Jeux d'eau*, des Streichquartetts und der *Shéhérazade* fehle es an technischem Können."¹ Nachdem sich halb Paris einschließlich aller wichtigen Zeitungen an der Diskussion um diese unerhörte Disqualifikation beteiligt hatte und der Präsident des Conservatoire zurücktreten musste, als bekannt wurde, dass alle zur Endrunde zugelassenen Bewerber Schüler eines einzigen Jurymitglieds waren, beschloss Ravel, die Stadt für eine Weile zu verlassen. Eine ausgedehnte Reise auf der Jacht von Freunden führte ihn im Sommer 1905 zu belgischen, holländischen und deutschen Städten.

Kurz vor dieser Reise, im Juni 1905, entstand *Introduction et Allegro* in einem kreativen Marathon, den Ravel in einem Brief an einen Freund als "eine Woche Arbeit und drei schlaflose Nächte" beschrieb. Im letzten Augenblick vor der Einschiffung übergab er die Partitur an Albert Blondel, den Direktor der Firma Érard, dem er das Stück auch widmete. Entstanden war ein Werk voller Charme und einem – für den scheuen und reservierten Ravel eher ungewöhnlichen – schier überbordenden Frohsinn, charakterisiert durch eine Instrumentation, die ihre ambivalente Stellung zwischen der Intimität eines Septetts und der Klangfülle eines Harfenkonzertes in vielfarbigen Facetten auslotet.

Die Uraufführung fand am 22. Februar 1907 in einem Konzert des *cercle musical* im Saal der Société française de photographie statt. Schon 1906 verlegte Durand sowohl die originale Kammermusikfassung als auch eine von Ravel parallel erstellte Version für zwei Klaviere.

¹Orenstein, *op. cit.* (1978), S. 48.

Die Konstruktion der Harfe mit sieben zweistufigen Pedalen, die durch einfache Absenkung alle gleichnamigen Saiten verkürzen und damit deren Tonhöhe um einen Halbton – bei doppelter Absenkung des Pedals um zwei Halbtöne – erhöhen, machte eine Tonika im tieferen Bereich der \flat -Tonarten wünschenswert. Dies führte dazu, dass Ravel sich für Ges-Dur entschied, in seiner Fassung für zwei Klaviere jedoch oft der besseren Lesbarkeit zuliebe in einer Kreuztonart notierte und diese Entscheidung oft von Passage zu Passage neu traf.²

Während ihn also die Technik der Harfe zu einer Notation zwang, die tonal-logische Zusammenhänge hintanstellt, bot sie ihm im Bereich der Glissandi zugleich neue Möglichkeiten, die er ausführlich nutzte. Anders als traditionelle Harfen, die nur das schnelle Gleiten durch die gegebene diatonische Skala kennen, und auch als die chromatischen Modelle von Pleyel, die zweihändig zwölftönige Glissandi (vergleichbar den Schwarz-Weiß-Glissandi der Pianisten) möglich machen, erlaubt Érards Doppelpedalharfe etwas, über das ihre Verwandten nicht verfügen: Glissandi durch ausgesuchte Sept- und Quintsextakkorde dank der enharmonischen Gleichstimmung je zweier benachbarter Saiten.³ Hiervon macht Ravel ausführlich Gebrauch.

Introduction et Allegro pour harpe avec accompagnement de quatuor à cordes, flûte et clarinette überschreibt Ravel seine Partitur. Diese Titelformulierung lädt in mehrfacher Hinsicht zu genauer Betrachtung ein. In der zweiten Hälfte unterstreicht die ausdrückliche Wendung “mit Begleitung von” die Vorrangstellung des Soloinstrumentes und kündigt implizit bereits die in Instrumentalkonzerten übliche, Thematik mit Virtuosität verbindende Solokadenz an. Zugleich ist der zweiteilige Haupttitel doppelt irreführend: Das Wort *Introduction* deutet eine Abfolge aus Einleitung und Hauptabschnitt an, doch ist die Struktur viel komplexer. Das Wort *Allegro* legt nahe, dass sich dieser Hauptabschnitt mit einem schnellen Grundtempo von seinem Vorspann unterscheidet, was jedoch angesichts der agogischen Entwicklung im zweiten Teil der “Introduction”⁴ und mehrerer langsamer

²Um nur ein Beispiel zu nennen: In T. 4 der Kammermusikpartitur greift die Harfe das Ges-Dur-Umfeld ihrer Begleitung mit einem Ces-Dur-Nonakkord auf, den Ravel in der Transkription für denselben Einsatz des Primo als H-Dur-Nonakkord schreibt.

³So ergibt z. B. die Saitenstimmung *cis, des, eis, f, gis, as, h* den Klang des Dominantseptakkordes in diesem Werk (Des⁷). Ähnlich erlaubt die Doppelpedalharfe Glissandi durch die Durdreiklänge mit Sept oder Sext auf *cis/des, fis/ges* und *gis/as* sowie die Molldreiklänge mit Sept oder Sext auf *dis/es, f* und *ais/b*, durch alle drei verminderten Septakkorde und durch die beiden Ganztonskalen.

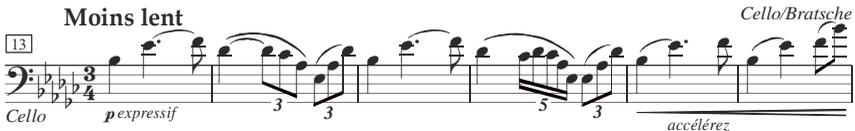
⁴Vgl. T. 1 *Très lent*, T. 13 *Moins lent*, T. 17 *Accélérez*, T. 19 *Modérément animé*, T. 23 *Rall.*

Im Anschluss an die Transposition von Thema 1 wird auch Thema 2 – diesmal von Flöte, Klarinette und 1. Geige – einen Ganzton tiefer imitiert. In beiden Abschnitten setzt als Letztes die Harfe ein, jeweils mit einer Arpeggiokurve durch einen Nonakkord gefolgt von einem vielfach umspielten Glissandoaufschwung ins sehr hohe Register.

In T. 13 ändert sich das Tempo zu *Moins lent* im $\frac{3}{4}$ -Takt. Vor dem Hintergrund zarter Tremoli und Arpeggien erhebt sich eine Cellokantilene, die bald an Tempo und Intensität gewinnt. Von der Bratsche verdoppelt schießt sie in die Höhe, wo die Melodieparallele, an 1. Geige/Bratsche übergeben, in *f appassionato* weitergeführt wird und schließlich über Tremoli und Arpeggien ausklingend die "Introduction" beschließt.

Introduction et Allegro: Thema 3

Moins lent

13  *Cello* *p expressif* *accélérez* *Cello/Bratsche*

Modérément animé

1. Geige *f appassionato* *3* *3* *3* *p* *1. Geige* *Holzbl.* *rall* *pp*

Bratsche



Harmonisch ankert die *modérément animé* markierte zweite Hälfte von Thema 3 in der Dominante Des-Dur, der zu Beginn des anschließenden *Allegro* die erste Rückkehr zur Tonika folgt. Hier ertönt nun nicht etwa neue Thematik, sondern eine Entsprechung dessen, was in einer Sonatensatzform die erste Hauptthemaverarbeitung wäre: eine Kette aus drei dem beibehaltenen $\frac{3}{4}$ -Takt angepassten Walzervarianten des 2. Themas mit leicht unterschiedlichen Schlussegmenten und Erweiterungen. Die erste

Introduction et Allegro:

Die erste Walzervariante von Thema 2

26  *p Harfe*

Variante, die einschließlich ihrer Erweiterung als Harfensolo ertönt, ist die ausführlichste. Eine Quart höher und etwas verlängert folgt eine zweite, initiiert von der Flöte, aber bald von der Harfe verdoppelt. Für die dritte Variante kehren

Flöte und Bratsche zur Form und tonalen Lage der ersten zurück. Die Hauptthema-Verarbeitung endet mit einer Steigerung zu einem ersten *ff*-Höhepunkt, der in ausladenden B-Dur-Arpeggien der Harfe unter einer mit Fermate verlängerten Pause der Begleitinstrumente ausschwingt.

Erst jetzt führt Ravel – in der Sekundärtonart B-Dur und mit neuen metrischen Eigenheiten, also in Position und Bedeutung eines Seitensatzes – das vierte Thema ein. Es wird wie Thema 1 zu Beginn der “Introduction” von Flöte und Klarinette eingeführt. In durchgehend hemiolischer Rhythmisierung umspielt die Kontur den fallenden es-Moll-Dreiklang. Indem die Geigen mit ihren nachschlagenden Pizzicatoakkorden die hemiolische Einteilung unterstreichen, täuscht Ravel den Hörern eine Rückkehr zum $4/4$ -Takt vor.

Introduction et Allegro: Thema 4

78
Flöte
Klarinette
mp
Violinen pizz.

Die Imitation des Themas durch die Violinen wird von den begleitenden Instrumenten wieder in den $3/4$ -Takt eingebettet. Doch danach folgt als Abschluss der (Sonaten-)Exposition eine Art metrischer Graubereich mit tonalem Stillstand: Die Punktierungsgruppe aus dem Seitenthema, nun auf die Umkehrung *b-as* beschränkt, ertönt insgesamt 21mal, von einem Instrument zum anderen gereicht und zuletzt wie ins Nichts verträpfelnd.

Während die Passage somit thematisch als Expositionsausklang fungiert, bereitet Ravel in ihr harmonisch den Übergang zur Tonikaparallele vor, in dem die (Sonaten-)Durchführung beginnt. Zweimal erklingt in den Streichern als Fortsetzung des vorausgehenden Ankers und vorbereitende Dominante ein B-Dur-Dreiklang, jeweils nachdem die Harfe die statische Punktierungskette mit vierstimmigen konkaven Glissandokurven untermalt hat, die in Ravels authentischer Kadenz die Position der Subdominante kreativ ausdeuten.⁷

Für den 24-taktigen Beginn der Durchführung, der von einem ausgedehnten und erst zuletzt wenig variierten Ostinato zweier Streicher durch den es-Moll-Dreiklang zusammengehalten wird, verlangsamt Ravel das Tempo (*Un peu plus lent*), um thematisch die beiden Themen aus dem ersten Abschnitt der “Introduction” zu verarbeiten: In der Terzenparallele

⁷Die Durchführung dieser Sonatenhauptsatzform setzt in T. 100 mit es-Moll ein. Die vorbereitende Dominante bieten die Streicher mit ihren B-Dur-Dreiklängen in T. 86, 90-91 und 94-95. Die vierstimmig ab- und wieder aufwärts schießenden Harfenglissandi ankern an den Eckpunkten und in der Mitte in der Subdominante *as*, bilden darüber jedoch Umkehrungen der des/cis-Moll-Quintsext- (T. 88-89) und Fes/E-Dur-Septakkorde (T. 92-93).

von 1. Geige und Bratsche erklingt fünfmal eine auf zwei Takte verkürzte Variante von Thema 1. Sie wird nach vier Takten von der Harfe mit einer Variante von Thema 2 kontrapunktiert, die von *f* ausgeht, später von den Geigen auf *b* imitiert wird und dann, wieder in der Harfe, die Quintenfolge ihrer Ausgangstöne mit *es* abrundet. Doch als zögerte die Komponente, sich allzu glatt in die Paralleltonart einzufügen, erklingen zunächst sowohl in den Geigen als auch in den Harfenakkorden querständig zum *es*-Moll die Töne *e* und *g*. Erst die von der Harfe hinzugefügte plagale Schlussfloskel führt zum reinen Dreiklang der Tonikaparallele.

Der zentrale Durchführungsabschnitt beginnt in T. 119 mit einer strukturell ambivalenten Einleitung, die ein vom Seitensatz abgeleitetes

Introduction et Allegro: Th-4-Motiv



Motiv aufstellt. Allerdings knüpft die Harfe in T. 123-124 mit einer zweiten, harmonisch noch stärker alterierten plagalen Schlussfloskel an das Vorausgehende an; zugleich suggerieren

die Tempoanweisungen *retenu* – *Presque lent* einen Ausklang, dem im *Revenez au mouvement* von T. 125-126 ein ‘neuer Anlauf’ bei unverändertem Material folgt.

Der von diesem ‘neuen Anlauf’ ausgehende thematische Abschnitt der Durchführung wird beherrscht von Varianten der Themen 2 und 4, die damit als Hauptthema und Seitensatz des Werkes bestätigt sind und sich in der zweiten Hälfte in einer großen Kontrapunktik gegenüberstehen. Diese zentrale thematische Verdichtung unterstreicht ab T. 173 eine Steigerung, die nicht nur dynamisch von *p* zum *fff* in T. 200 führt, sondern zudem die 28-taktige Passage in einer durchgehenden Beschleunigung zusammenfasst (*accélérez jusqu’au Très animé*).

Der Ablauf lässt sich so darstellen:

Introduction et Allegro: Die thematische Durchführung, 1. Hälfte

Einleitung T. 119-126	Th-4-Motiv auf <i>es</i> in : Fl, Klar : , Vla	Harfe: plagale Floskel
Segment 1 T. 127-136	Th-4-Motiv auf <i>es</i> in : Klar/VI.II, Fl/Vla : , VI.I/Vla	Harfe: Ganztonglissandi
Segment 2 T. 137-146	Th 4 von <i>es</i> (2x), Arpeggio, Glissando in Harfe solo	
Segment 1 var./transp. T. 147-160	Th-4-Motiv auf <i>c</i> in Fl/Klar, : Hf, Vln : , Vla/Vc, Fl	
Segment 2 var./transp. T. 161-164	Th 4 von <i>c</i> in Klar	

Introduction et Allegro: Die Kontrapunktik in der 2. Durchführungshälfte

T. 165-172	Th 4 von <i>c</i> (Klar), Th 4 von <i>f</i> (Vl. I)	Th 2 augm. von <i>f</i> (Harfe)
T. 173-180	Th 4 von <i>b</i> (Fl/Klar, 2x)	Th 2 augm. von <i>c</i> (Vla/Hf)
T. 181-190	Th 4 von <i>des</i> (Hf/Vl.I/Vla, 2x)	Th 2 augm von <i>as</i> ⁸ (Fl/Klar)
T. 191-196	Th 4 von <i>des</i> , verkürzt (Fl/Klar)	Th 2 rhythmis. von <i>g</i> (Vln)
T. 197-199	Th 4 von <i>e</i> , verkürzt (Fl/Klar)	Th 2 rhythmis. von <i>b</i> (Vln)
Ausleitung	Harfe: Glissandokurven durch den	Th 2-Rhythmus in chroma-
T. 200-208	verminderten Septakkord <i>cis/e/g/b</i>	tisch fallender Kette (Vln)

Im letzten Drittel des langen Accelerando zum *Très animé* verändern sich die Komponenten noch einmal. Hier stehen sich eine neue Variante des Seitensatzes und eine zu durchgehenden Achteln aufgebrochene Version des augmentierten Hauptthemas gegenüber, die durch die Verkürzung von vier auf drei Takte zusätzlich intensiviert sind:

Introduction et Allegro: Verdichtung vor dem Höhepunkt

Flöte
Klarinette
Violine I
Violine II

Variante von Thema 4 = Seitensatz
Variante von Thema 2 = Hauptthema

In den vom Höhepunkt ausgehenden acht Takten folgt, palindromisch zur strukturell ambivalenten Einleitung, eine Art ‘Ausleitung’. Hier sind die thematischen Komponenten selbst nicht mehr präsent, doch die Linie der zwei Geigen führt den ersten Takt der oben gezeigten rhythmisierten Hauptthemavariante in einem chromatischen Abstieg durch zwei Oktaven fort. Dabei betonen die Taktschwerpunkte zwischen den Eckpunkten auf *b* den verminderten Septakkord *fis-a-c-es*, während die Glissandi der Harfe, die parallelen Achtelkurven der Holzbläser und die Pizzicatoakkorde der tiefen Streicher den verminderten Septakkord *cis-e-g-b* dagegenstellen. Bläser und Streicher münden schließlich gemeinsam in einen Haltepunkt auf dem halbverminderten Septakkord *g/b/des/f*, den die Harfe aufgreift und, im *rubato* bei wegfallenden Taktstrichen, zu einem alle Register durchheilenden b-Moll-Arpeggio entwickelt. Die darauf folgende, mit einer Fermate unbestimmt verlängerte Pause wirkt wie ein Atemholen nach der Klimax von Textur und Tempo.

⁸Notiert als *gis*, im tonalen Kontext wahrgenommen als *as*.

Betrachtet man Ravels *Introduction et Allegro* als ein Harfenkonzert, so stellt dieses ausladende Arpeggio, das den Zielakkord der vorausgehenden Entwicklung verlängert, den ersten Abschnitt der Solokadenz dar. Aus dem Blickwinkel der Sonatenhauptsatzform, die vielen Kammermusiksätzen zugrunde liegt und deren Bausteine auch hier erkennbar sind, zeigt sich dagegen an dieser Stelle erneut eine strukturelle (und diesmal besonders interessante) Ambivalenz. Sie ergibt sich im größeren Kontext aus den Entsprechungen zwischen den auf die "Solokadenz" folgenden Reprisesegmenten und der oben geschilderten Exposition:

Introduction et Allegro: Strukturelle Analogien in Exposition und Reprise

T. 224-247 ≈ T. 26-51	Thema 2, Walzervariante aus Hauptthemaverarbeitung der Exposition
T. 257-264 ≈ T. 55-62	Überleitung
T. 266-273 ≈ T. 78-85	Thema 4, Einführung und Oktavimitation
T. 276-285 ≈ T. 88-97	eines hemiolischen Motivs um <i>f</i> , dazu konkave Harfenkurven ⁹

Die Entsprechungen betreffen den vollständigen *Allegro*-Abschnitt der Exposition, von der ersten Hauptthemaverarbeitung bis unmittelbar vor dem Übergang zur Durchführung. Die *Introduction* mit ihrer Einführung der Terzenparallele des ersten Themas, des original im $\frac{4}{4}$ -Takt schwingenden zweiten und des leicht beschleunigt hinzugefügten, umfangreicheren, aber seit der Exposition überhaupt noch nie wieder erklungenen dritten Themas fehlt dagegen ganz.

All dies übernimmt nun die Harfe im zweiten und dritten Abschnitt ihrer Solokadenz. Unter der Tempoanweisung *Lent* setzt zunächst das zweite Thema ein, rhythmisch angelehnt an die Vorlage in T. 3-5:

Introduction et Allegro: Thema 2 in Exposition und Reprise

The image shows a musical score for two parts: '1. Geige Bratsche Cello' and 'Harfe'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked 'Lent'. The Exposition part starts at measure 3 and the Reprise part starts at measure 210. Both sections show a similar arpeggiated rhythmic pattern.

⁹T.276-277: Ges-Dur-Quintsextakkord zu T. 280-281: Ces-Dur-Septakkord, Transposition Quint abwärts von T. 88-89: des-Moll-Quintsextakkord zu T. 92-93: Fes-Dur-Septakkord.

Zwischen Arpeggien und einem Glissando über *ges* fügt die Harfe den Beginn des ersten Themas hinzu, klangfarblich ornamentiert mit Flageolet-Vorschlägen zu jeder Terz. Eine Fermate beendet den metrisch freien Teil des Solos. Im dritten Abschnitt folgt, diesmal kontrapunktierend unterlegt mit konkaven Glissandokurven und Arpeggien, eine in Flageoletttönen ganz zurückgenommen wirkende und verkürzte Variante des dritten Themas, das wie beim Übergang der Exposition ins *Allegro* melodisch und harmonisch den Wiedereintritt der Septettspartner vorbereitet:

Introduction et Allegro: Thema 3 in Exposition und Reprise

The musical score consists of four systems. The first system (measures 13-20) shows the beginning of Thema 3 in the bass clef, featuring a solo line with triplets and a glissando. The second system (measures 21-28) continues the solo line with triplets and a glissando. The third system (measures 29-36) shows the harp accompaniment with flageolet ornaments and a solo line with triplets and a glissando. The fourth system (measures 37-44) shows the harp accompaniment with flageolet ornaments and a solo line with triplets and a glissando.

Unter dem Gesichtspunkt der Sonatensatzform und der die Themen einführenden Instrumente ergibt sich somit die folgende Gliederung:

Introduction et Allegro: Der Bauplan im Licht der Sonatensatzform

EXPOSITION T. 1-99

Très lent (eingeführt von)
Thema 1 Flöte/Klarinette
Thema 2 Streicher

Moins lent

Thema 3 Streicher

Allegro

Thema 4 Flöte/Klarinette

REPRISE T. 210-291

Lent (eingeführt von)
Thema 2 Harfe
Thema 1 Harfe

Thema 3 Harfe

1° Tempo (**Allegro**)

Thema 4 Harfe

DURCHFÜHRUNG T. 100-210

CODA T. 292-339

Die 48-taktige Coda, die an die oben beschriebenen Repriseschnitte anschließt, rundet das Werk ab mit zwei (variierten und unterschiedlich ergänzten) Zitaten des Seitensatzes, einer Erinnerung an die Walzervariante des Hauptthemas, einem in allen Instrumenten arpeggierten Viertakter und einem in den Bläsern und Streicherpizzicati aufsteigenden Tonikaakkord, der wie triumphierend von einem letzten, jetzt sechsstimmigen Ges-Dur-Quintsextakkord-Glissando der Harfe begleitet wird.

Introduction et Allegro war eines der drei Werke, mit denen Ravel zum Vertragskomponisten des Verlags Durand aufstieg. Seine technisch ebenso anspruchsvollen wie wirkungsvollen Effekte gehören seither zum Standard der Harfenisten.¹⁰ Der Rezensent der Londoner *Times* charakterisierte das Flair dieser Komposition am 17. Oktober 1923 mit den Worten: „Keine leidenschaftliche Musik, kein Sehnen nach Unendlichem, nur Freude an der kuriosen Vielfalt der Dinge und den Skurrilitäten der Menschen.“

Kammermusikwerke mit sieben Instrumenten werden aus finanziellen wie organisatorischen Gründen seltener aufgeführt als Trios oder Quartette. Das ist bedauerlich, denn es gibt faszinierende Kombinationsmöglichkeiten mit Werken ganz oder weitgehend identischer Besetzung. Das erste bekannt gewordene Werk für dieselbe Besetzung schrieb 1987 zu Ravels 50. Todestag der kanadische Komponist Marjan Mozetich: *Angels in Flight*, ein musikalisches Triptychon inspiriert von einer Verkündigungsszene des italienischen Renaissancemalers Fra Filippo Lippi. 2005, zum 100. Jahrestag der Entstehung von *Introduction et Allegro*, folgte Wolfgang Rihm mit *En plein air*, und kürzlich kamen noch zwei weitere Kompositionen in Ravels Instrumentenkombination hinzu: das 2017 entstandene, die äußerliche Struktur der Vorlage umkehrende Stück *Form and Postlude* der amerikanischen Komponistin Hannah Lash und das 2018 von den Londoner Proms in Auftrag gegebene Septett *Baca* der slowenischen, in Deutschland ausgebildeten Komponistin Nina Šenk.

Werke, deren Besetzung nur in einem Instrument abweicht und die daher für einen klanglich vielfältigen Kammermusikabend sorgen können, umfassen Paul Hindemiths *Die junge Magd* für Altstimme, Flöte, Klarinette und Streichquartett nach Gedichten von Georg Trakl aus dem Jahr 1922, Hanns Eislers *Suite Nr. 1* (1940) und *Circus* (1941) für Flöte, Klarinette, Fagott und Streichquartett sowie Charles Koechlings *Sonate à 7* für Oboe, Flöte, Streichquartett und Harfe oder Cembalo (1949). Attraktiv ist auch die Kombination mit Ravels eigenen *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* für Sopran, zwei Flöten, zwei Klarinetten, Klavier und Streichquartett.

¹⁰Vgl. Albert Birch, „The Modern Development of the Harp“, in Anthony Baines, Hrsg., *Musical Instruments Throughout the Ages* (London: Penguin, 1969), S. 195.