

1.3 Oktett für Blasinstrumente (1923)

I. Sinfonia: Lento – Allegro moderato (175 Takte)

1.3.1 Formübersicht

1-41 Einleitung Lento		
1-4	5-32	33-41
<i>Motto</i> Es-Dur mit h, e, a, ges Mischklang Es-Dur-B7. Parallelverschiebungen	<i>Sequenzteil</i> Triosatz (später 4 Stimmen) der Holzbläser, Orgelpunkt auf <i>b</i> bzw. Liegeklänge in den Fagotten Orgelpunkt ab T.14 auf <i>c'</i> ; danach wandert er in wellenartiger Bewegung (s.S. 18). Melodien schwanken in kleinen Wellen (bzw. Fl. in inhärenter Mehrstimmigkeit) um wenige Töne Zunächst Es-Dur, T.8 + <i>ges</i> , T.9 + <i>h</i> , T.11 + <i>e</i> , T.14 + <i>a</i> Übergeordnete Linienzüge: chromatische Bewegungen zwischen <i>as</i> und <i>d</i> einerseits und <i>e</i> und <i>g</i> andererseits – Ziel: <i>es</i> .	<i>Kadenzteil</i> Kadenz in den Blechbläsern: d°-Es7- A7-B7 Bimodal gemischt mit b-Moll und E-Dur in den Holzbläsern Mündet in den abschließenden B7-Klang. Die ganze Einleitung steht quasi für diese Dominante zu Es.

42-56 Allegro moderato		
42-56 A	57-70 B	71-81 C1 + C2
<i>"Ritornell"</i> Es-Dur über As, Vorzeichenkonflikt <i>des</i> → <i>d</i> Ritornellthema barockartig als fortspinnendes Soggetto, zunächst im sich verzweigenden Unisono, ab T.49 imitatorisch	<i>Fortspinnung</i> Tonartvorzeichnung C-Dur, jedoch vorerst Abwärtssequenz Des – A (mit <i>dis</i>) – D ab T.64 quasi-barocke Quintfallsequenz in D-Dur, ab T.69 Vorzeichenaustausch → <i>f</i> , → <i>b</i> , → <i>es</i>	<i>Episode (2. Thema)</i> C1 : G-Dur mit cis C2 : ab T.77 Abwärtssequenz <i>f</i> – (<i>b</i>) – <i>es</i> – <i>as</i> →



Abb.: Tonalitätsplan T.42 – 100

	95-122	
82-94 D	95-111 F1	112-122 F2
<i>Fortspinnung</i> Des-Dur/b-Moll 2. Thema über polyrhythmischen Ostinati ab T.87 C-Dur (ohne Vorzeichenkonflikte) = stärkster harmonischer Einschnitt bisher ab T.91: +b +as +es (c-Moll?) Kadenz nach D	<i>„Durchführung“ 1. Teil</i> D-Dur mit zahlreichen Vorzeichenkonflikten, wie eine 2stimmige Invention. ab T.100 B-Dur ab T.104 G-Dur (chromatisches Schwanken um Grundton)	<i>„Durchführung“ 2. Teil</i> G-Dur mit <i>gis</i> , ab T.117 + <i>es</i> + <i>b</i> Verschieden lange Ostinati (polymetrische Schichtung): Trp 1+2 4/4 Fg.2 3/8 Fg.1 (barocke Sequenz) 4/8

123-127 C2' (s. T.77)	128-138 C1' (s. T.71)	139-151 D'
<i>Reprise</i> der Abstiegssequenz T.77 über f – (b) – es	<i>Reprise</i> des 2. Themas in freier Umkehrung Tonalität parallel zu T.71 gesehen: A-Dur mit den Vorzeichen von E-Dur Modulation über Fis-Dur nach As	<i>Fugato</i> über Soggetto gebildet aus dem Ritornellthema (T.53 Trp.) Einsätze in C (Fg.1) und As (Trp.2) Modulation von as-Moll nach Es-Dur

152-175 Reprise	
152-166 B'	167-175 A'
<i>Reprise des Ritornells</i> Vorzeichen Es-Dur. Enggeführte Themeneinsätze in Es – Des – C – B (siehe Tonalitätsplan Exposition!)	<i>Reprise</i> (wörtlich wie T.42) wie zuvor Es-Dur über As <i>des</i> ↔ <i>d</i>

Es ergibt sich eine Großform, die Elemente aus dem klassischen Sonatensatz und dem barocken Konzert (Ritornellprinzip mit langsamer Einleitung wie Französische Ouvertüre) vereinigt. Allerdings wird die klassische Reihenfolge der Themen in der Reprise im Sinne einer Symmetrie um die Durchführung herum geändert:

$$\mathbf{A - B - C1 - C2 - D - F1 \leftrightarrow F2 - C2 - C1 - D' - B' - A'}$$

Die Entwicklung der Tonalitäten orientiert sich an den Polen Es-Dur (Ritornell) und C-Dur (Ende der Exposition) mit dem Drehpunkt B als Dominante. Die Grundtöne wandern (durch gelegentliche Quintfälle gegliedert) skalenartig abwärts vom Es zum B. Die konkurrierenden Vorzeichen von Es-Dur und C-Dur wurden seit der Introduction gegeneinander gestellt!

1.3.2 Introduction T.1-41

Allgemeines: Igor Strawinsky verwendet die Satzbezeichnung „Sinfonia“ in diesem Satz wohl nicht in der Bedeutung einer klassischen (3-4sätzigen) Symphonie, sondern ganz offensichtlich in einem älteren, ursprünglicheren Sinne. Im Griechischen bedeutet der Begriff lediglich „Zusammenklang“ und in der Barockzeit wurden damit zumeist größere Instrumentalbesetzungen bezeichnet („Sonata“, das lateinische Wort ähnlicher Bedeutung, steht überwiegend für kleinere oder solistische Besetzungen, „Cantata“ für vokale und gemischt besetzte Werke). Dass der Begriff nicht sehr genau umrissen war, zeigt die Tatsache, dass Johann Sebastian Bach seine dreistimmigen Inventionen eigentlich „Sinfonie“ (als italienischer Plural von „Sinfonia“) nannte. Besonders aber einleitende Sätze wurden so genannt, so z.B. der erste Satz der 2. Partita (Claviersuite) c-Moll BWV 826. Dort folgt Bach weitestgehend der Form der Französischen Ouvertüre mit langsamer Einleitung (mit dem charakteristischen punktierten Rhythmus) und fugiertem schnellen Teil. Barocke Vorbilder scheinen im Oktett Pate gestanden zu haben, wie der motorische Rhythmus und die Bevorzugung polyphoner, oft quasi fugierter Strukturen zeigen.

Wenn man möchte, kann man in den ersten vier Takten des Werkes einen Verweis auf den punktierten Rhythmus der Französischen Ouvertüre sehen, hier allerdings verflüssigt zu einer Halben mit angebundener Sechzehntelkette. Diese vorangestellten vier Takte offenbaren viel von dem Folgenden: Sie stehen wie ein **Motto** über dem Werk.

Die vorgezeichnete Tonart Es-Dur wird in charakteristischer Weise erweitert: Zu den leitereigenen Skalentönen treten in T.2 *h*, in T.4 *a*, *e* und *ges*.

Abb.: T.1-4 Particell

Eine eindeutige bimodale Zuordnung wie an vielen Stellen der zuvor betrachteten „Sinfonie in C“ ist hier nicht so ohne weiteres möglich – lässt man das *ges* außen vor, könnte C-Dur als die zweite Skala gesehen werden. Die entstehenden Klänge sind jedoch prinzipiell von klassischer Harmonik nicht sehr weit entfernt, erklingen doch in T.2 auf Zählzeit III, in T.3 und T.4 auf II dominantische Klänge, die traditionell als Zwischendominanten gedeutet werden könnten: T.2/3 ein G7, in T.4 ein quasi doppel-dominantischer verminderter Septakkord (mit störendem *e*) zu B-Dur. Die Harmonik erscheint insgesamt jedoch weniger traditionell, es überwiegt ein Klang 3-7-11, der in **tonaler Mixtur** (also in leitereigenen Abständen) verschoben wird:

Abb.: Deutung Vierklang

Als Tongruppe innerhalb einer Oktave gesehen handelt es sich beispielsweise um das Rahmenintervall Septe, unterteilt durch Terz und Quart; harmonisch stellt sich der Klang als eine Art Mischung zwischen den wichtigsten Tönen der Tonika Es-Dur und des Dominantseptakkordes B7 dar – eine **Mischung zweier Akkorde im Quintabstand** (man denke an die Mischung zweier Skalen im selben Abstand in der „Sinfonie in C“!). Diese Akkordmischung (auch mit mehr als vier Stimmen) ist charakteristisch für Strawinskys gesamte neoklassische Phase und taucht so oder ähnlich in den meisten Werken auf.

Sowohl die vier Eröffnungstakte als auch die gesamte langsame Einleitung repräsentieren eine ziemlich einfache Grundharmonik: *b* ist der erste Ton, bildet den Orgelpunkt im Mittelteil und ist mehrfach als B-Dur-Dreiklang und Dominantseptakkord der Dreh- und Angelpunkt dieser 41 Takte. Bezogen auf die vorgezeichnete Tonart Es-Dur wird also die Dominantebene etabliert – eine zunächst konventionell anmutende Idee, die aber auf ungewöhnliche Art durchgeführt wird. Der Tonalitätsplan scheint nämlich um das *b* herum zu schwanken: Im Motto wiederholt die Trp. 1 den Beginn einen Halbton höher, also auf *h*. Der Orgelpunkt der Fagotte T.5-32 bewegt sich um das *b* herum, ebenso die Spitzentöne der Melodie der Flöte. Auch die Mittelstimme des Fg.1, sowie die unteren Ecktöne der Flötenlinie in einer inhärenten Mehrstimmigkeit¹ bilden jeweils solche schwankenden Linien:

Abb.: Linienzüge T.5-33

Skalar und im Tonraum ergeben sich hier Symmetrien:

Abb.: Symmetrien der Skala der Oberstimme, Symmetrien um *h* in der Unterstimme

Das zuvor nicht ganz integrierbare *ges* erklärt sich so als Ergebnis einer skalaren Symmetrie um das zentrale *b* herum (aus der Mitte heraus jeweils Ganzton-Ganzton-Halbton-Ganzton). Ab T.14 treten allmählich alle chromatischen Stufen hinzu. Der neue Orgelpunkt im Fg.2 *c* verschiebt die Symmetrieachse im Bass auf das *h*. Nach und nach füllt Strawinsky den Tonraum um die Achse herum auf, nach längerem Pendeln zwischen *d* und *b* (T.29-31) fehlt noch das *des*. Mit seinem Eintritt verändert sich der Gestus der Musik, der **Fortspinnungsteil** geht über in den **Kadenzteil** (T.33-41).

In diesem instrumentiert Strawinsky eine Art Doppelchörigkeit: die Blechbläser spielen 4-stimmige (jeweils quasi traditionelle dominante) Akkorde, die Holzbläser spielen in der neuen Artikulation staccato Skalengänge in bimodalen Mischungen zu den Akkorden.

Von T.33-35 verwenden die Skalengänge Töne von b-Moll (die 6. und 7. Stufe jeweils leitereigen und erhöht). Die Akkorde dagegen sind d-vermindert und Es7. Im Akkord T.36 erklingt eine zunächst überraschende Harmonie: A7. Die Fortschreitung von Es7 zu A7 folgt in den Unterstimmen wieder chromatischen Bewegungen, gleichzeitig erkennen wir eine enharmonische Verwandtschaft der Akkorde: Terz und Septe werden enharmonisch gegeneinander ausgetauscht – es handelt sich um die im Jazz häufig verwendete Tritonussubstitution.

Gleichzeitig nähern sich die melodischen Züge wieder dem zentralen *b*, das dann im Schlussakkord in seiner dominantischen Funktion erklingt.

Abb.: skalares und harmonisches Schema T.34-41

¹ In der Flötenlinie entsteht auch eine Mittelstimme mit *fis* “-g“-*f*“, die hier aus Gründen der Übersichtlichkeit weggelassen wird.

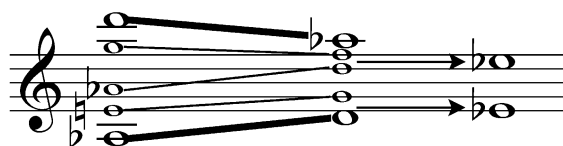


Abb.: Ambitus der inhärenten und realen Stimmen T.13-32 mit ausgespartem es

Programmnotiz aus "Dialogues and a Diary" zum Oktett in Form eines Interviews zwischen Robert Craft und Igor Strawinsky¹:

R.C.: Would you describe the circumstances attending the composition of the *Octuor*?

I.S.: The *Octuor* began with a dream in which I saw myself in a small room surrounded by a small group of instrumentalists playing some very attractive music. I did not recognize the music, though I strained to hear it, and I could not recall any feature of it the next day, but I do remember my curiosity in the dream to know how many the musicians were.

This confession exposes me to Minkowski's analysis of the counting mania as a time frustration, i.e., of the compulsion to count as a wish to force future time, while the succubi at one's bade push one into a false imagination. But time-dreams and counting-dreams are common with me, and so are dreams in which people shout, but inaudibly, like a cinema when the sound track fails, or talk out of hearing in the distance, I dream, regularly now, too, that I am able to walk without a cane, as I could five years ago.

I remember too that after I had counted them to the number eight, I looked again and saw that they were playing bassoons, trombones, trumpets, a flute, and a clarinet. I awoke from this little concert in a state of great delight and anticipation and the next morning began to compose the *Octuor* which I had had no thought of the day before, though for some time I had wanted to write an ensemble piece not incidental music like the *Histoire du soldat*, but an instrumental sonata.

The *Octuor* was quickly composed (in 1922). The first movement came first and was followed immediately by the waltz in the second movement. I derived the *tema* of the second movement from the waltz, which is to say that only after I had written the waltz did I discover it as a good subject for variations. I then wrote the "ribbons of scales" variation as a prelude to each of the other variations.

The final, culminating variation, the *fugato*, is my favorite episode in the *Octuor*. The plan of it was to present the theme in rotation by the instrumental pairs flute-clarinet, bassoons, trumpets, trombones which is the idea of instrumental combination at the root of the *Octuor* and of my dream. The third movement grew out of the *fugato*, and was intended as a contrast to that high point of harmonic tension. Bach's two-part Inventions were somewhere in the remote back of my mind while composing this movement, as they were during the composition of the last movement of the Piano Sonata. The terseness and lucidity of the inventions were an ideal of mine at that time, in any case, and I sought to keep those qualities uppermost in my own composition. What could be more terse than the punctuation of the final chord, in which the first inversion suffices to indicate *finis* and at the same time gives more flavor than the flat-footed tonic?

My appetite was whetted by my rediscovery of sonata form and by my pleasure in working with new instrumental combinations. I like the instrumental games in the *Octuor* and I can add that I achieved in it exactly what I set out to do. (If I were to compile a textbook of instrumental usages, they would have to be chosen from my own works only, for the reason that I could never be certain of the exact intentions of any other composer and therefore of the degree of his success or failure.)

I conducted the first performance in spite of a bad case of *trauc*, owing, I think, to the occasion: it was the first concert work of mine which I myself introduced. The stage of the Paris Opéra seemed a large frame for only eight players, but the group was set off by screens, and the sound was well balanced.

The *Octuor* was composed for and is dedicated to Vera de Bosset.

¹ Igor Strawinsky, Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, Doubleday, New York 1963. Der Band enthält Gespräche mit Robert Craft über eigene Werke, andere Komponisten und Künstler, Arbeitsberichte zu Kompositionen sowie Tagebuchnotizen aus den Jahren 1951-62.

Link am 4.12.08: <http://www.archive.org/details/dialoguesandadia006349mbp>