IGOR STRAWINSKY (1882-1971) –
Sinfonie in C (1938-40) **– Neoklassische „Mosaiksteinchen", stilistische Allusion und neuartige Diatonik**

In gewisser Weise stellen die Werke Igor Strawinskys eine Gegenposition zu den Werken er zweiten Wiener Schule dar. Leider versuchten auch hochgebildete Musiker schon damals, die Zuhörer zwischen den beiden Komponisten Strawinsky und Schönberg zu polarisieren. Das Buch des Philosophen und Musikkritikers Theodor W. Adorno (außerdem Kompositionsschüler Alban Bergs) „Philosophie der Neuen Musik" ist leider kaum mehr als eine hocheloquente, dialektische Polemik gegen Strawinsky. Zwar lässt Adorno bestimmte Werke der sogenannten „russischen Phase" (die frühen großen Ballette) gelten, jedoch schon im „Sacre du printemps" von 1913 will er die problematische Darstellung des Aufgehens des Einzelnen im Volks-Kollektiv erkennen – also faschistische Tendenzen. An den Werken ab „Pulcinella" (1921) lässt er kein gutes Haar mehr. Auch andere Schönberg-Anhänger polemisierten stets gegen den international ungleich erfolgreicheren kosmopolitischen Russen. Einziges Argument gegen Strawinskys Musik war häufig das Festhalten an der diatonischen Tonalität, die ab den 20er Jahren seine Musik kennzeichnete. Tatsächlich ist die Beschäftigung mit barocken und klassischen Vorbildern in dieser Zeit so stark, dass es mitunter zu sehr deutlichen Allusionen (also Anspielungen auf Vorbilder ohne direkte Zitate) kommt – übelmeinende Zungen sprechen von „Bach mit falschen Noten". Sogar Schönberg selber ließ sich einmal zu einem üblen Spottgedicht über den „kleinen Modernsky" hinreißen, das er als Chor vertonte. Zu allem Überfluss gehören seine Satiren op.28 (1925) sicherlich nicht zu seinen stärksten Stücken…

Mit dem gehörigen zeitlichen Abstand können wir natürlich beide Richtungen gelten lassen und erkennen, dass die Frage eben nicht lautet: Tonalität oder Atonalität, und dass auch bei Strawinsky etwas völlig Neues entstanden ist. Sein Verständnis von Form und Tonalität ist originell und erzeugt eine neue Qualität – eben doch nichts Dagewesenes mit ein paar geschärften Klängen.

Dabei ist er bei jedem seiner stilistischen Wandel im Kern derselbe geblieben: seine Technik der schnittartigen Reihung von Abschnitten mit formelhaften Motiven zeichnet sich bereits in seinen frühesten Werken ab. Einflüsse hierzu kommen von Debussy, dessen impressionistische Musik sich immer klassischen Formen versperrte, und aus russischer Volksmusik, zu deren Liedern Strawinskys Motiv-Formeln oft eine große Nähe aufweisen. Eines der konsequentesten Stücke in klassizistischer Haltung ist die „Sinfonie in C". Das Stück ist quasi traditionell viersätzig, die Orchesterbesetzung entspricht ungefähr der Beethoven-Zeit (plus Piccolo-Flöte und Basstuba). Der Komponist selbst bezeichnete sie als eine seiner „weißesten" Partituren, d.h. von chromatischen Tönen freie Diatonik („weiß" meint natürlich die Klaviertasten). Es gebe im ersten Satz einen Zusammenhang von Tempo und „weißen Noten", man könne diese Frage aber nicht losgelöst von Problemen des Tempos, der Takteinteilung und der rhythmischen Konstruktion erörtern: *"This idea of fast music in white notes applies only to certain types of music (the first movement of my* Symphony in C*, for example, and the* Gloria Patri *in Monteverdi* Laudate Pueri *from the* Vespers*), but this question cannot be dissociated from the question of bar units and of the rhythmic construction of the music itself."* („*Gespräche mit Robert Craft*", S.11, Zürich 1961, S.175f).

Das Tempo steht in Zusammenhang mit der Diatonik??? Wie soll man das verstehen?

Das Tempo des Eröffnungssatzes ist „Moderato alla breve", 𝅗𝅥 = 66 (also ein gemäßigt flottes Allegro-Tempo in Vierteln), in der Mitte des Satzes zieht das Tempo für einen Abschnitt einmal minimal an (bis ♩ ca. 144). Auffallend sind aber die häufigen Anweisungen für den Dirigenten, den Takt in 2 oder 4 zu schlagen – die metrische Einteilung scheint auch mit bestimmten Formteilen verbunden zu sein. Die Wechsel treffen aber nicht immer zusammen mit den leicht erkennbaren Einschnitten der Sonatenform:

1-25 Introduktion (C-Dur+fis, ab T.8 Vorzeichen-Konflikt f↔fis)

26-59 Hauptsatz (anfangs rein „weiß", ab T.34ff +cis+gis+dis, T.40 +b+es+as, ab 45 Vorzeichen-Konflikte)

60-93 (oder 96) Überleitung (Vorzeichen-Konflikte)

96(mit Auftakt)-148 (oder 151) Seitensatz (F-Dur mit gis, ab 109 auch h) – eine klar abgetrennte Schlussgruppe ist nicht auszumachen, am ehesten in der Mitte des Seitensatzes T.114-133. Dieser Abschnitt (b-Moll mit Vorzeichen-Konflikten) kehrt in der Reprise nicht wieder.

149-158 erster Durchführungsteil, polyphon (Vorzeichen-Konflikte)

159-198 zweiter Durchführungsteil mit Hauptsatzthema (Vorzeichen-Konflikte), weiße Insel e-Moll T.181ff

199-219 dritter Durchführungsteil, Höhepunkt, angezogenes Tempo, es-Moll („melodisch")

220-225 Rückführung (mit Vorzeichen-Austausch) zur→

226-260 Reprise Hauptsatz (C-Dur wie oben)

261-277 Reprise Überleitung (verkürzt um den Abschnitt zuvor 75-93, der stattdessen 293-309 wiederkehrt)

278-292 Reprise Seitensatz (C-Dur mit dis)

293-309 Reprise Überleitung (s.o.)

310-343 Coda, erster Abschnitt (C-Dur, hauptsächliche Vorzeichen-Konflikte f↔fis und h↔b)

344-368 Coda, zweiter Abschnitt (C-Dur, Vorzeichen-Konflikt h↔b)

Notenbeispiel 1: Sinfonie in C, 1. Satz Beginn

Über weite Strecken können wir also beobachten, dass Vorzeichen in der Reihenfolge des Quintenzirkels ein- und ausgeblendet werden, thematische Formteile sind diatonischer als Überleitungsteile, falls leiterfremde Töne auftauchen, handelt es sich zumeist um einen zentralen Vorzeichen-Konflikt wie f↔fis (das heißt, dass die Töne in einer Stimme sukzessive oder häufig in verschiedenen Stimmen gleichzeitig vorkommen).

Die klassische Form wird zwar übernommen, jedoch wird ihr eine andersartige tonale Struktur aufgesetzt – außerdem wird sie durch bestimmte symmetrische Formen in Frage gestellt: der gesamte Satz, sowie einzelne Formteile wie Haupt-, Seitensatz und Durchführung erscheinen als ABA- bzw. AB-BA-Formen.

Nun zu Detailfragen des Motivischen und der „rhythmischen Konstruktion":

Die Introduktion stellt T.1+2 unisono das Dreiton-Motiv h-c-g vor, das T.3+4 in einem 5stimmigen Satz eine Terz höher tonal wiederholt wird: d-e-h. Die tonale Ambivalenz zwischen C-Dur und e-Moll motiviert den Vorzeichen-Konflikt f↔fis. Das zweimalige Dreitonmotiv in vier Takten wird sofort wiederholt, jedoch diesmal im metrischen Gefüge anders gesetzt (die erste Version beginnt Offbeat, die zweite als Auftakt) und im weiteren Verlauf diminuiert und fortgesponnen. Strawinsky spielt also mit klassischer Periodizität, befolgt sie äußerlich, bricht sie allerdings durch Umgruppierungen im Takt. Diese Methode steht am Anfang mottoartig für das gesamte Stück und ist darüber hinaus typisch für seinen Stil in dieser Epoche (der frühe Strawinsky dagegen tendiert zu ständigen Taktwechseln).

Das Prinzip lässt sich gut in den folgenden Takten erkennen: Bläser T.7+11 Offbeat, dazwischen T.9 auftaktig, auch die komplementär erfolgenden Streicher-Einsätze wechseln ihre Taktstellung und Länge.

Notenbeispiel 2: Sinfonie in C, 1. Satz T.7-12

Zur Harmonik: wie oft beim mittleren Strawinsky werden Klänge im Quintabstand gemischt. Beispiel: T.3, 7, 9 etc ist G-Dur über C. Der „Blue-Note"-Eindruck (Störtöne) von T.8ff ist auf die konkurrierenden Vorzeichen *fis'* in den Bläsern und *f* in den Streichern zurückzuführen.

Erinnern wir uns an das vorangestellte Strawinsky-Zitat: Sobald Verarbeitungsmethoden ins Spiel kommen (Fortspinnung, Abspaltung), wird auch die Harmonik konfliktreicher und das Metrum wird stärker gestört.

Dagegen erscheint das T.26 beginnende Hauptsatz-Thema rein „weiß" und zunächst periodisch brav in 2+2 gegliedert. Doch schon nach 4 Takten setzt der Bass neue Akzente und „fliegt" aus dem System.

Notenbeispiel 3: Sinfonie in C, 1. Satz Hauptthema T.26ff

Zuletzt ein Beispiel für eine typische Überleitungsstelle, sie beginnt T.45 mit der Anweisung „Battre à 4" (in 4 schlagen) und bildet eine Art Mittelteil im Hauptsatz. Zu sehen sind so viele Vorzeichen-Konflikte dass im Prinzip alle 12 Tonstufen vorkommen – jedoch in entscheidender tonaler Abhängigkeit. Zunächst erklingt d-Moll mit *b-h-cis*. Ab T.48 kommen *dis* und *fis*, ab 49 3.Viertel *c* dazu (man beachte die eher unpraktische, aber formal korrekte Schreibweise *c↔cis* im 1.Cello, nicht jedoch in der transponierenden Klarinette), die Violine 2 hat wieder *d*.

Notenbeispiel 4: Sinfonie in C, 1. Satz, Beginn der Überleitungsgruppe T.44ff

Notenbeispiel 5: Sinfonie in C, 1. Satz, Überleitungsgruppe T.48ff

Abschließend noch ein paar vereinzelte Beobachtungen, die sich in einer ausführlichen Analyse in ein Ganzes einfügen könnten:

Allgemein betrachtet scheint wie bei Berg alles aus dem selben Motiv (hier das Dreitonmotiv) zu entstehen – aus ihm wird das Hauptthema fortgesponnen, das Seitensatz-thema beginnt mit dem typischen Quartfall, in T.68f (Überleitung) wird es über die Oktave mit Nonensprung geweitet, das sehr Beethovensche klopfende Überleitungsmotiv T.75ff *d-c-a* ist eine weitere Permutation. Aber gerade diese letzte erwähnte Stelle verdeutlicht Strawinskys vollkommen andere Position: Er benutzt Verarbeitungstechniken stets quasi wie ein Zitat (also als Allusion), auch das allmähliche Überhandnehmen des punktierten Rhythmus' T.76ff, der dann zum Auftakt des Seitensatzthemas wird, wirkt nicht wie ein Entfaltungs-Prozess, sondern wie eine Verbeugung vor der klassischen Symphonie. Häufiger als mit Überleitungen kommen neue Formteile schnittartig (Strawinsky benutzte diese Technik schon, bevor Filmschnitt eine gängige Denkweise wurde), Disparates bleibt unverbunden und wird nicht wie bei Berg vermittelt, was den Komponistenkollegen Béla Bartók zu dem (nicht nur positiv gemeinten) Vergleich mit Mosaiksteinchen veranlasste.

Auch die tonale Struktur, die stark an die klassische Sonate erinnert (der Hauptsatz tendiert zu G-Dur, der Seitensatz steht in der Unterquinte F-Dur, die Durchführung beginnt in e-Moll, in der Reprise stehen Haupt- und Seitensatz in C-Dur) ist eher eine Folie, auf der eben andere tonale Ideen stattfinden wie die der diatonischen Räume und der Vorzeichen-Konflikte. Das Ein- und Ausblenden von Vorzeichen in der Reihenfolge des Quintenzirkels ist keine Modulation, sondern eine formale, prozesshafte Idee, die resultierenden querständigen Klänge zusammen mit der herben, kammermusikalischen Instrumentation typisch für Strawinskys „Spaltklang".

In letzter Konsequenz endet der erste Satz mit dem Konflikt b↔h (nachdem er mit f↔fis begonnen hatte), erst die letzten, choralartigen Takte des Finales werden dann tonal vermitteln, indem sie e-Moll und C-Dur-Klänge übereinander lagern. Auch wenn die Wirkung eine ganz andere ist – hier trifft sich das Stück doch etwas mit der Berg-Sonate, die für die Schlusstakte auch noch einen vermittelnden harmonischen „Trumpf" (die funktionale Deutung des Quart-Tritonus-Klanges als Dominantklang mit Neapolitaner-Einmischung) in petto hatte.

IV.Satz: Largo – Tempo giusto

Den Rest der Analyse der „Sinfonie in C" beschränke ich auf den letzten Satz und hier wiederum mit besonderem Augenmerk auf den zyklischen Aspekt, sind doch alle motivischen „Formeln" des Finalsatzes eindeutig aus dem Themenmaterial des I. Satzes abgeleitet. Bei aller Klassizität des Werkes ist dies doch ein Aspekt, der nichts mit Wiener Klassik zu tun hat. Immerhin gibt es in Beethovens 9.Symphonie die bekannten Reminiszenzen und fast immer existieren untergründige motivische Verwandtschaften. Strawinsky hat auch auf Tschaikowskys 1. Symphonie als Vorbild hingewiesen, aber weder mit Beethovens motivischen Verknüpfungen noch mit spätklassischer und romantischer Reminiszenztechnik hat Strawinskys Haltung etwas zu tun. Vor allem strukturell verfährt er ganz anders: spätestens hier offenbart sich, dass Strawinskys Themen ganz und gar keine traditionellen sind. Es sind (und das ist in jeder seiner Schaffensphasen gleich) motivische Formeln, aus wenigen Tönen gebildet, in der Reihenfolge ständig permutierbar, in der Intervallstruktur nicht 100% festgelegt und nicht in sich abgeschlossen, sondern meist in immer neuen Varianten um sich selber kreisend.

Eine Methode, die Strawinsky seit seiner neoklassischen Phase vermehrt anwendet, ist die der Lagenvertauschbarkeit der Motivtöne. Ein witziges Paradebeispiel dafür ist sein „Greeting Prelude" (1955) zum 80. Geburtstag von Pierre Monteux (dem Uraufführungsdirigenten der meisten frühen Werke Strawinskys): erst bei genauerem Hinhören offenbart sich, dass es

sich um eine über die Oktavlagen verteilte Version des bekannten „Happy Birthday To You" handelt. Übertragen wir dieses Aha-Erlebnis auf Strawinskys Original-Themen, dann wird klar, warum uns seine Melodik ständig neu und zugleich vertraut erscheint…

Eine besondere Art von Motivformeln erscheint in der Largo-Introduktion des IV. Satzes: das erste Drei- (später Vier-)tonmotiv durchläuft eine Art Genese in den beiden Fagotten, in der Tonalität schwankend zwischen e-phrygisch und c-mixolydisch – wer schnell nachgerechnet hat, weiß jetzt schon, dass hier wieder ein Vorzeichenkonflikt auftaucht, und zwar der zwischen B (in der Kontra-Oktave) und H (in der großen Oktave). Begleitet wird diese kreisende Doppellinie von einem fast unveränderlichen „G7"-Akkord in den Blechbläsern – also werden wieder zwei Tonalitäten im Quintabstand kombiniert. Häufig liest man hierfür das Schlagwort „bitonal", vor dem ich mich hier die ganze Zeit ein bisschen drücke, denn Strawinskys Verfahren hat natürlich nichts mit dem Übereinanderlagern von zwei Tonarten zu tun (wie das z.B. Darius Milhaud gerne tat). Eher könnten wir vielleicht von „bimodal" sprechen (also die Übereinanderlagerung verschiedener Tonvorräte in Skalen) – oder bleiben wir bei meinem Ausdruck „Vorzeichenkonflikt", der sich wohl von selbst erklärt.

Wenn dann das eigentliche „Thema" (nennen wir es Thema A) in „Tempo giusto" T.15 erscheint, gibt es nach 8 Takten den Vorzeichenkonflikt fis↔f, einen Takt später auch wieder b↔h. Es liegt also nahe, wieder eine schematische Formanalyse zu erstellen mit besonderem Augenmerk auf tonale Entwicklung und Vorzeichenkonflikte.

Notenbeispiel 6: Sinfonie in C, 4. Satz, Thema A T.15ff

1-14 Introduktion „Largo" (e-phrygisch/c-mixolydisch, Vorzeichen-Konflikt b↔h)
15-39 „Tempo giusto" Thema A – entwickelt aus Introduktion, überterzt auf g (anfangs rein „weiß", ab T.22 Vorzeichen-Konflikt fis↔f und b↔h, T.35 auch cis)

Notenbeispiel 7: Sinfonie in C, 4. Satz, Ritornellthema T.40

40-50 (Studienziffer 143) („Ritornell"-)Thema B, direkt abgeleitet aus Dreitonmotiv des I.Satzes, „weißes" C-Dur mit gelegentlichem es
51-65 Seitensatz, Thema C = Motiv-Abspaltung aus B (G-Dur mit cis↔c)
66-113 erste Episode (oder Durchführungsteil), zunehmende Vorzeichen-Konflikte: fis↔f, dis↔d, cis↔c ab T.76 gis↔g. Ab T.81 nach und nach alle ♭-Vorzeichen (Es-Dur), ab T.93 ♭s + ♯gemischt (gleichzeitig wird der Satz immer polyphoner)
114-128 („Ritornell"-)Thema B, C-Dur/a-Moll mit gis
129-136 rudimentäre Wiederaufnahme des Largo
137-162 zweite Episode (Durchführungsteil) polyphones Spiel mit Motiven aus B+C (meist augmentiert, dadurch I.Satz noch ähnlicher), Tonart As-lydisch, fes(!)↔f, später alle ♭s im Konflikt
163-187 Reprise Thema A, nochmals überterzt auf B, alle ♭s in Konflikten, ab T.170 ein weiteres Mal überterzt auf Des, T.177-187 Überleitung zur Coda mit Thema A in a-Moll (b↔h) und Zitat der Introduktion des I.Satzes
188-212 „Poco meno mosso" Coda, erster Abschnitt (G/C-Dur, Vorzeichen-Konflikt f↔fis), Dreitonmotiv des I.Satzes über aufsteigenden Skalen (verwandt zu Thema A)
213-236 Coda, zweiter Abschnitt, Choral, Mixakkorde aus C-Dur und G7, kein Vorzeichenkonflikt mehr

Ein Vergleich mit der Formübersicht des I. Satzes zeigt, dass die Sätze ähnlich gebaut sind, auch die Taktproportionen entsprechen sich. Gleichzeitig erscheint der letzte Satz lockerer gefügt, bis auf die Largo- und Poco meno mosso-Teile wirkt er noch heiterer, barockes konzertantes Musizieren scheint einzuwirken (weswegen ich mir erlaubt habe, von Ritornellen und Episoden zu sprechen in Anlehnung an die Form des Concerto grosso). Bei aller Regelmäßigkeit der rhythmisch-metrischen Erscheinungen garantiert eine unregelmäßige, häufig 7taktige Periodizität die typisch Strawinskysche Rhythmik. Die Formteile und ihre Unterteilungen dauern:

Introduktion:	14 T.
Thema A:	25 T.
Thema B: 11 + Thema C: 15, zusammen	26 T.
Episode 1:	48 (etwa unterteilt in 14+17+17)
Thema B'+ Wiederaufn. Introduktion:	23 (15+8)
Episode 2:	26 (7+14+5)
Reprise Thema A:	25 (7+7+11)
Coda 1:	25
Coda 2	24

Wiederum sind durchführungsartige Teile durch vermehrte Vorzeichenkonflikte charakterisiert. Das hervorstechende neue Merkmal des IV. Satzes ist das dreimalige Auftauchen des langsamen Tempos, jedes Mal motivisch recht unbestimmt und sogar mit jedem Auftauchen noch amorpher, so dass in der Coda 2 nur noch ein blockhafter Choral der Bläser übrig bleibt, der aber auf originelle Art und Weise den tonalen Grundkonflikt zusammenfasst: eine Synthese der tonalen Ebenen e und c:

[o] = Baßnote

Von diesen Drei- und Viertonformeln und ihrem strukturell bedeutsamen Einsatz bis zur Reihentechnik ist es eigentlich nur ein kleiner Schritt. Verhindert hat diesen Schritt allerdings bis in die 50er Jahre Strawinskys scheinbar unerschütterliches Festhalten an der Tonalität (freilich in seinem originellen, zeitgenössischen Sinne). Obwohl Schönberg fast ein Nachbar in Hollywood war, hatten die beiden großen Komponisten keinen Kontakt. Erst der Einfluss des Dirigenten Robert Craft, der in den 50ern Assistent, Biograph, Adlatus, aber unerwarteterweise auch eine Art Lehrer Strawinskys wurde, bewirkte einen weiteren stilistischen Wandel: unter dem tiefen Eindruck der Musik Anton Weberns wandte sich der über 70jährige Komponist der Zwölftontechnik zu. Seine harmonische und formale Sprache wird dadurch zwar noch schärfer, bleibt aber unverkennbar eigen.

Strawinskys Entwicklung hin zur Dodekaphonik lässt sich an seinem Ballett „Agon" fast chronologisch nachvollziehen: das Stück entstand in zwei Etappen (1953/54 und 57), dazwischen fand seine Beschäftigung mit Webern und Schönberg statt.

„Agon" (etwa: „Wettkampf") ist ein abstraktes Ballett, d.h. es gibt keine Handlung, sondern tänzerische Konstellationen. Tanzformen aus einem französischen Tanzlehrbuch des 17. Jhds. werden übernommen. Musikalisch ist Strawinskys Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik erkennbar (Kanon-Technik, Motiv der Landini-Klausel).

Während der eröffnende „Pas-de-Quatre" und das Prelude noch mit typischen, quasi zitathaften Kurzmotiven (Landini-Klausel) in polytonaler Harmonik (G-Dur/b-Moll) arbeiten, verwendet die Gailliarde (VI. Satz) Kanonstrukturen und typische Verarbeitungsmethoden wie Umkehrung und freie Oktavtranspositionen, ohne dabei in Reihen organisiert zu sein.

Notenbeispiel 8: Agon, First Pas-de-Trois, 1.Seite

Der erste „Pas-de-trois: Saraband Step" (V.Satz) ist mit bimodalen Mitteln fast so gebaut wie ein zwölftöniges Variationsdoppel: Der zweite Teil verwendet sämtliche Tonfolgen des ersten in Transposition bzw. (tonaler) Umkehrung. Dabei werden die Töne des öfteren zwischen den Instrumenten Solo-Violine und zwei Posaunen umverteilt – eine typische Satztechnik der Dodekaphonik.

Notenbeispiel 9: Agon, First Pas-de-Trois, 2.Seite

Der IX. Satz „Bransle Simple" ist mit einer 6-Tonreihe komponiert, die wie in der 2. Wiener Schule melodisch (auch als Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung) und auch vertikal genutzt wird. In der „Bransle de Poitou" (XI) wird dieselbe Reihe mit den fehlenden 6 Tönen zur 12-Tonreihe ergänzt. Dabei ist interessant, dass die 6-Tonreihe mehr oder minder diatonisch konzipiert ist, so dass sich bei der gleichzeitigen Verwendung der beiden sich zur Zwölftonreihe ergänzenden Hexachorde (6-Töner) im wörtlichen Sinne eine „Bimodalität" entsteht! Die Verbindung zum klassizistischen Strawinsky ist also strukturell gegeben.

Alle folgenden Sätze arbeiten mehr oder weniger mit 12-Tonreihen, wobei jedoch immer wieder diatonische Inseln entstehen. Eine Reprise des I. Satzes rundet das Werk.

Viele satztechnische Merkmale, die hier nach Reihentechnik aussehen, sind durch Strawinskys ureigene Motivformeln und seine typische Instrumentation längst vorbereitet: die Vertauschbarkeit der Oktavlagen wurde bereits erwähnt, die originelle Technik der mosaikartigen Instrumentenkopplungen wird hier auf die Spitze getrieben. Man genieße nur die geradezu alchimistische Kombination von Harfe, Mandoline und Kontrabass-Flageoletten im I. Satz oder die Kontrabass-Flageolette mit gelegentlichen Verdopplungen der tiefen Flöten im „Prelude". Der Einsatz von Flöten-Flageoletten in der Gaillarde wurde von späteren Komponisten geradezu inflationär gehandhabt, hier ist er zusammen mit den tiefen Cello-Akkorden und den gezupften Hauptlinien hochoriginell. Anhand der historischen Strawinsky-Einspielung und neuerer Aufnahmen kann man auch sehr gut die Entwicklung der Orchesterkultur mit neuen Spieltechniken nachvollziehen! Während gerade dieser Satz in der 60er-Jahre-Aufnahme noch gewaltig wackelt, erklingt er heute so elegant und ätherisch, wie er wahrscheinlich gedacht war.

Notenbeispiel 10: Agon, Gailliarde Beginn