

Entwurf einer Werkanalyse

**Igor Strawinsky:
Zwei Tänze aus dem Ballett
(Saraband-Step & Gailliarde)
„Agon“ (1954-57)**

im Fach Werkanalyse vorgelegt durch

XY

**(Kurs „Igor Strawinskys neoklassische Phase“
bei Hans Peter Reutter, Wintersemester 2008/09)**

Seite 2 bleibt frei (nur bei doppelseitigem Kopieren)

auf Seite 3 Inhaltsverzeichnis (wird als Letztes erstellt)

z.B. 1. Einleitung	S.5
2. Überblick, Analyseziele	S.6
3. Schritt-für-Schritt-Analyse	S.8
4. Zusammenfassung, Interpretation	S.14
5. Literaturverzeichnis	S.16
6. Eigenständigkeitserklärung	S.17
7. Notenanhang	S.18

Seite 4 bleibt frei (nur bei doppelseitigem Kopieren)

Zur Formatierung: Punktgröße 11, Zeilenabstand 1,5, Rand jeweils ca. 2 cm, die Arbeit wird geheftet oder gebunden

Seite 5:

1. Einleitung

Igor Strawinsky (1882-1971) komponierte das Ballett „Agon“ über einen längeren Zeitraum hinweg in den Jahren 1954-57. Der Schluss ist signiert mit „IV – 27 – 1957“¹. In die Entstehungszeit fällt der Beginn der Zusammenarbeit mit Robert Craft, der Strawinsky trotz vorheriger Vorbehalte für die Musik der Zweiten Wiener Schule, insbesondere Anton Weberns begeistern konnte. Deswegen kann dieses Stück als Abschluss der neoklassischen Kompositionsphase und zugleich als Beginn der dodekaphonen gelten: Die zuerst komponierten Sätze entsprechen ganz dem neoklassischen Stil, den Strawinsky seit den 20er Jahren pflegte, ungefähr ab der Mitte verwendet er Sechstonreihen als Grundlage der Komposition (Second Pas-de-trois: Bransle Simple), die zum Ende hin zu Zwölftonreihen ergänzt werden. Die abschließenden Tänze „Pas-de-Deux“, „Four Duos“ und „Four Trios“ sind bisweilen stilistisch Weberns zwölftöniger Musik sehr angenähert. In einem Gespräch mit Robert Craft charakterisiert er die Zeit nach der Fertigstellung seiner Oper „The Rake’s Progress“ (1953) als die Zeit seiner zweitgrößten Krise (die größte sei der Verlust Russlands gewesen): *„...looking back on it now I am surprised myself at how long I continued to straddle tonality and atonality. Was it because at seventy unlearning is as difficult as learning?“*²

„Agon“ ist Strawinskys letztes Ballett und betritt nicht nur musikalisch Neuland: Es verzichtet auf Handlung, es hat *„kein konkretes musikalisches oder choreographisches Thema. [...] Alpha, Gamma, Omega, Ny – Strawinsky wollte damit nichts anderes bezeichnen als einen Tanzwettbewerb, einen Tanzwettbewerb.“*³

Statt eines traditionellen Librettos greifen der Choreograph George Balanchine (dem das Werk auch gewidmet ist) und der Komponist auf alte Tanzformen zurück. *„Die einzelnen Sätze lehnen sich alle an Beispiele aus einem französischen Handbuch über den Tanz aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an.“*⁴ Diese Tänze werden von zwölf Tänzern in wechselnden Kombinationen ausgeführt. Die Abfolge der Tänze lautet:

- | | |
|--------------------------------------|---------------|
| 1. Pas-de-Quatre | (vier Männer) |
| 2. Double Pas-de-Quatre | (acht Frauen) |
| 3. Triple Pas-de-Quarte: Coda | (alle) |
| 4. Prelude | |
| 5. First Pas-de-Trois: Saraband-Step | (Mann solo) |
| 6. Gailliarde | (zwei Frauen) |

¹ Partiturausgabe *Agon*, Boosey & Hawkes London, Paris etc. 1957, S.85

² Igor Strawinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Faber and Faber London 2002, S.238

³ Robert Craft, *Kommentar im CD-Booklet*, Sony Classical 1991

⁴ ebd.

7. Coda (ein Mann, zwei Frauen)
 7.a Interlude (= Prelude)
8. Second Pas-de-Trois: Bransle Simple (zwei Männer)
 9. Bransle Gay (Frau solo)
 10. Bransle de Poitou (eine Frau, zwei Männer)
 10.a Interlude (= Prelude)
11. Pas-de-Deux: Adagio (Paar) – Più mosso (Soli) – Coda (Paar)
 12. Four Duos (vier Paare) – Four Trios – Reprise des Pas-de-Quatre

Hier sollen detailliert die Nummern 5 und 6 analysiert werden, die zwar noch ganz dem neoklassischen Idiom verhaftet sind, aber in ihrer Konstruktion deutlich auf Techniken der Zweiten Wiener Schule verweisen.

2. Überblick, Analyseziele

2.1 „Saraband-Step“

Der „Saraband-Step“ ist besetzt mit Solovioline und zwei Posaunen (eine Tenor, eine Bass). Dazu treten ein Xylofon mit Verdopplungen einzelner Töne anderer Stimmen und die Cellogruppe mit zwei kleinen Figuren jeweils am Ende der beiden Abschnitte. Strawinsky verzichtet hier also auf den überwiegenden Teil des an sich groß besetzten Orchesters: 3faches Holz, vierfaches Blech, Sonderinstrumente (Harfe, Mandoline, Klavier), Schlagzeug und Streicher. Stattdessen verwendet er eine kammermusikalische Auswahlbesetzung, die im Kern ein Trio darstellt, zu dem einige spezielle Farben hinzutreten.

Die Form der barocken Sarabande wird zitiert. Merkmale des Tanzes im 17./18. Jhd., wie er als Standardsatz in der Instrumental-Suite vorkommt, sind:

- *Getragen-gravitätischer 3/2- oder 3/4-Takt*
- *Punktierung und Betonung der zweiten Zählzeit (ordo artificialis), häufig durch Harmoniewechsel.*
- *Einteilung meist in zweimal acht Takte, unterteilt in vier Untergruppen zu zwei Takten: „Stollen, Stollen, Stollen, Abgesang“*
- *Bis auf den Anfangstakt beginnt jede Phrase in der Regel mit einem Auftakt.*¹

Tempo ($\downarrow = 50$), Taktart (3/4) und Phrasenlänge (8+8 Takte + zwei Takte Kadenz) sind in Strawinskys Komposition erfüllt, Punktierung und Betonung sind durch Umkehrung und

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Sarabande> am 7.1.2009

Umspielung des Rhythmus und manche gegenläufige Betonungen bisweilen verschleiert, aber noch erkennbar. Die Barform jedoch ist nicht zu erkennen, vielmehr handelt es sich bei den Takten 9-16 um eine isorhythmische Variation der ersten 8 Takte.

Die Angabe der erweiterten Barform (3 Stollen und Abgesang) auf Wikipedia ist ohnehin auch für barocke Sarabanden problematisch. Hier handelt es sich um einen typischen Schwachpunkt des an sich immer besser werdenden Online-Lexikons: Es ist zu vermuten, dass der Autor dies aus einer einzigen Quelle abgeschrieben hat (nach den Links zu urteilen dem „New Grove Online“) ohne mit anderen Autoren und Meinungen zu vergleichen. Ich empfehle bei Internetziten die Methode des Cross-Referencing: Am besten überprüft man die angegebenen Links oder man googelt, falls diese nicht vorhanden, markante Sätze in Anführungsstrichen, um wahrscheinliche Quellen für die Angaben zu finden – die meisten Internetseiten sind nämlich von anderen Internetseiten kopiert!

Diese Form verweist ganz deutlich auf die zweiteilige Suitensatzform, deren Merkmale periodischer Aufbau, variierte Wiederaufnahme des Anfangs am Beginn des zweiten Teiles und der Tonartenplan |:T – D :|: D – (Tp) – T:| (in Dur) sind. Inwieweit der Tonartenplan auch bei Strawinsky widergespiegelt wird, soll in der Detailanalyse dargestellt werden. Zum Vergleich mit der barocken Sarabande wird ein Tanz von Johann Pachelbel (1653-1706) herangezogen.

Sarabande Johann Pachelbel

Abb.: Johann Pachelbel: Sarabande B-Dur übernommen aus:

Alte Tänze, zusammengestellt und herausgegeben von Ágnes Lakos, Kőnemann Music Budapest

Weiterhin soll die Variationstechnik, durch die der erste Teil im zweiten verändert wird, genau ermittelt werden. Zu den aus dem Kurs bekannten Techniken der Veränderungen der Motivformeln tritt hier eine sehr spezifische tonale Idee, die im Mittelpunkt der Analyse stehen soll.

Wie oft bei Strawinsky stellt sich die Tonalität als Mischung zweier Skalen plus einiger zusätzlicher Vorzeichenkonflikte dar: zu Beginn des ersten Teiles werden die Skalen von B-Dur und G-Dur überlagert. Recht deutlich erscheinen der Vierklang des großen B-Dur-Septakkords $b - f - a$ (das d ist gemeinsamer Ton mit dem folgenden Dreiklang und erscheint erst in diesem) und der G-Dur-Dreiklang $g - h - d$. Man könnte die Mischung von B- und G-Dur aber auch begreifen als den kompletten neuntönigen Tonvorrat von g-Moll mit dem querständigen Vorzeichenkonflikt $b \leftrightarrow h$: $g - a - b - h - c - d - es - e - f - fis$.

Der zweite Teil beginnt ebenso mit einer Mischung aus Vierklang und Dreiklang, hier großer F-Dur-Septakkord und D-Dur-Dreiklang. Betrachtet man jedoch sämtliche Töne der Takte 9 und 10 ergibt sich wiederum der neuntönige Tonvorrat von g-Moll + h . T. 3 und 11 verwenden beide ausschließlich Töne von C-Dur (das jedoch Untermenge der 10-tönigen Skala ist!).

Die Abbildung zeigt die erklingenden Töne der Takte 1-3 und 9-11 unabhängig von ihrer Oktavlage und verdeutlicht die Transposition um eine Quinte nach oben der meisten Töne:



Abb.: Tonreihen der T.1-3 und 9-11

Hier gehe ich schon ziemlich ins Detail, weil tonale und strukturelle Konstruktion in diesem kurzen Stück die Form bestimmen. Bei umfangreicheren Stücken müsste dieses Kapitel etwas anders aussehen: An dieser Stelle sollte zunächst kaum mehr als eine Formübersicht stehen, etwa so wie wir das beim I. Satz des Oktetts gemacht haben, also: Bestimmung der Formteile, der verwendeten Themen und Überblick über den Tonalitätsplan. Das heißt selbstverständlich auch, dass dieses Kapitel erst am Ende der analytischen Arbeit geschrieben werden kann, wenn wir schon den entsprechenden Überblick über das Werk und unsere zentralen Analyse-Ideen haben! Für den Saraband-Step sieht diese Übersicht folgendermaßen aus:

T.1-8 A-Teil	T.9-16 A'-Teil	T.17+18 Kadenz
Tonalität: B-Dur/G-Dur zentrale Konflikte (Querstände): $h \leftrightarrow b$, $fis \leftrightarrow f$ ab T.4 + $gis \rightarrow g$ T.7: Tutti-Celli mit C-Dur Kadenz in F-Dur/f-Moll	F-Dur/D-Dur, aber selber Tonvorrat wie zuvor ab T.12 + $cis \rightarrow c$, ab T.13 Tonvorrat b-Moll + h T.14 „Modulation“ T.15 Tutti-Celli a-Moll Kadenz in b-Moll/B-Dur	B-Dur + a, e

2.2 „Gaillarde“

Die „Gaillarde“ verwendet eine andere Auswahlbesetzung aus dem großen Orchester: Mandoline und Harfe sind die Solostimmen über einer Begleitung aus vier tiefen solistischen Streichern (1 Va., 3 Vc.) und zwei Kb., die allerdings in hoher Lage mit Flageoletten spielen. Auch zwei Flöten werden in hoher Lage der akkordischen Begleitung zugeordnet, auch sie spielen „Flageolett“ (d.h. Duodezim- oder Doppeloktav-Überblasung). Die dritte Flöte doppelt meist einzelne Töne der Mandoline oder fügt eine zweite Stimme hinzu, manchmal schließt sie sich dem Akkordspiel der 1. und 2. Flöte an. Ab T.3 spielt das Klavier (im Mittelteil gekoppelt mit Pauke) gelegentlich verdoppelnde Akzente oder Gegenstimmen zur Melodiestimme der Harfe.

Die Gaillarde (so die häufigste Schreibweise) ist ein französischer Tanz des 15.Jhds und gilt als der Vorläufer der barocken Courante. Die größte Verbreitung als Bestandteil der frühen Barocksuite hatte sie um 1600. Sie ist gekennzeichnet von einem schnellen Dreiertakt mit Auftakt und Lauffiguren. Eine typische Gaillarde aus dem Lautenbuch von 1530 von Pierre Attaignant beginnt so:



Abb.: erster Teil einer Gaillarde von Pierre Attaignant¹

Betrachtet man die Melodieführung, die Figuren und die Sprünge insbesondere der 3. Stimme, könnte sogar dieses Stück als direktes Vorbild für Strawinsky gedient haben. Er verändert aber den typischen Dreiertakt in wechselnde Metren von 3 und 2, die zu größeren Takten zusammengefasst werden: 8/4 (3+2+3), zweimal 9/4 (3+3+3), 9/4 (3+2+2+2) etc.

Der Auftakt wird zunächst nicht zitiert, aber beim Neuansatz der Melodiestimme in T.5 wird der erste Ton weggelassen, damit eine Auftaktwirkung erzeugend. Ähnlich verfährt Strawinsky in T.8.

Die zentrale strukturelle Idee ist ein Kanon zwischen Harfe und Mandoline in der Unterquinte im Abstand von drei Vierteln. Typischerweise für Strawinsky werden die Oktav-

¹ übernommen von <http://de.wikipedia.org/wiki/Gaillarde> am 14.1.09. In T. 2 befinden sich zwei offensichtliche Druck- oder Transkriptionsfehler: 3. Stimme a“-h“ und h“ ottava bassa, 4. Stimme statt e“ lies d“

lagen unregelmäßig geändert. Der Kanon mündet nach 3 Takten in freie Imitation, um dann in T.5 von Neuem anzusetzen. Im Mittelteil (T.8-15) tauscht die Harfe ihre Rolle des Dux mit der Mandoline, der zeitliche Abstand verringert sich auf zwei Viertel. Dieser Kanon wird bis T.13 streng durchgeführt.

Im Schlussteil, der als Reprise des Anfangs beginnt, führt weiterhin die Mandoline an, jetzt wieder im Abstand von drei Vierteln. Diesmal bildet der Comes der Harfe die tonale Umkehrung der Dux-Stimme. Ab T.18/19 schließen sich die drei Flöten und das Klavier einem freien imitatorischen Spiel um die Melodiestimme an.

Hier der Formüberblick mit dem Tonalitätsplan:

T.1-7 A-Teil	T.8-15 Mittelteil	T.16-21 A' als Schlussteil
Kanon in der Unterquinte Harfe → Mandoline Abstand 3 Viertel freie Imitation ab T.3, zweiter Ansatz ab. T.4	Kanon in der Unterquarte Mandoline → Harfe Abstand 2 Viertel Kadenz ab T.14	Kanon in der Unterquarte, Comes mit tonaler Umkehrung Mandoline → Harfe Abstand 3 Viertel ab T.18 (Fl.3) bzw.19 (alle) Imitationen mit Umkehrungselementen
C-Dur mit $b \leftrightarrow h$, $fis \leftrightarrow f$	G-Dur mit $cis \leftrightarrow c$, $fis \leftrightarrow f$ (nur in T.8 $gis \leftrightarrow g$) Schluss D-Dur/A7	C-Dur wie anfangs ab T.19 Einblendung von A-Dur mit $dis \leftrightarrow d$ Schluss A-Dur

Zu beiden Stücken lässt sich sagen:

Neben der aus anderen Stücken bekannten Bimodalität im Quintabstand bzw. der Verwendung des gesamten neuntönigen Tonvorrats von Moll spielt hier die Tonalitätsmischung im Kleinterzabstand eine hervorstechende Rolle: Im Saraband-Step B-Dur und G-Dur bzw. F-Dur und D-Dur, in der Gailliarde C-Dur und A-Dur. Diese Kleinterzmischung zieht sich durch das gesamte Ballett und wirkt somit formbildend.

Die Zahl 12 spielt in mehrfacher Hinsicht eine große Rolle: in der Anzahl der Tänzer, der Anzahl der (unterschiedlichen) musikalischen Nummern und in der Verwendung von Zwölftonreihen (in den Nummern 7, 9, 10, 11 und 12). Die verschiedenen Unterteilungen der Zahl 12 in Duos, Trios und Quartette spiegeln sich auch in der Zusammenfassung mehrerer Nummern zu Tanzfolgen wieder (Nr.1-3, 5-7, 8-10). Ob sich hier auch eine Parallele zu Strawinskys Motivformeln und Tonreihen mit 3, 4, 6 und 12 Tönen finden lässt, darüber sei nur spekuliert.

3. Schritt-für-Schritt-Analyse

3.1 „Saraband-Step“

Motivisch wirken in diesem Stück hauptsächlich die Rhythmen, weniger die melodischen oder harmonischen Motivformeln. Am Anfang und am Ende des Achttakters dominiert der punktierte Rhythmus bzw. seine Umkehrung. Insgesamt erscheint die Punktierung 4x: 2x gerade, 2x umgekehrt. In T.4-6 wird diese Erscheinung variierend verschärft zu einer Zweiunddreißigsteltriole, deren letzte Note an eine lange Note angehängt wird: auch dieser Rhythmus erscheint 4x, davon 2x auf leichter Zählzeit beginnend. Beide Rhythmen sind mit der Solo-Violine identifiziert, in den Posaunen taucht der lombardische Rhythmus nur im 8. Takt übergebunden auf und zusammen mit der Solo-VI.



Abb.: T.1 umgekehrter und gerader punktiertes Rhythmus, T.6 übergebundene Zweiunddreißigsteltriole

Die Posaunen begleiten überwiegend in geraden Rhythmen (Viertel und Achtel), in T.3-6 kommen staccato zu spielende Sechzehntel hinzu, der zweistimmige Posaunensatz erinnert hier an die kontrapunktische, inventionsartige Satzart, wie wir sie auch schon im Oktett von 1923 gesehen haben. Zwei weitere einprägsame Rhythmen kommen jeweils nur zweimal im Achttakter vor: die Marcato-Achteltriole von T.2, die homorhythmisch von VI. + Pos. gespielt werden, werden im Offbeat von den Pos. in T.7 wieder aufgegriffen. Die Synkopengruppe Achtel-Viertel-Achtel in der Oberstimme der VI. T.4 wird von der Pos.1 in T.5 tonal umgekehrt. Außerdem spielt die Pos. 1 schon in T.4 eine Umspielung dieser Gruppe, in der Achtel jeweils in Sechzehntel geteilt werden.

Abb.: Synkopengruppen T.4+5

In T.7 auf dem 1. Viertel sehen wir ein im Offbeat beginnende Sechzehntelsextolen-Kette in der Unterstimme der VI. Bereits auf dem 2. Viertel wird diese Gruppe in tonaler Umkehrung von den Celli wiederholt. Der ansonsten singulär dastehende Rhythmus der VI. in T.3, Zweiunddreißigstelkette + Sechzehntel, kann als melodische Linie in Zusam-

menhang mit der Sechzehntelsextolen-Kette gesehen werden: Terzpendel + Gang in die Gegenrichtung.



Abb.: Zweiunddreißigstel-Gruppe T.3, Sechzehntelsextolen T.7 VI.1 + Vc

Man kann also beobachten, dass sich der Achttakter rhythmisch ungefähr symmetrisch um die Mitte gruppiert ohne dabei einem strengen Schema zu folgen.

Punkt.	Triole	1/32-Kette „Invention“	Synk. 1/32-Triole „Invention“	Synk. 1/32-Triole „Invention“	1/32-Triole „Invention“	Triole 6tolen-Kette	Punkt.
--------	--------	---------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------	----------------------------	------------------------	--------

Da der zweite Achttakter eine isorhythmische Variation des ersten darstellt, tauchen also alle Rhythmen an genau derselben Stelle wieder auf, durch die gelegentlichen Umverteilungen der Linien wandert in T.11 die Zweiunddreißigstel-Kette allerdings in die Pos.1.

Die beiden Kadenzakte 17+18 greifen auf den Sarabanden-Rhythmus zurück, hier spielt auch die Pos.1 noch einmal die umgekehrte Punktierung, im letzten Takt alle drei Solostimmen gemeinsam.

So regelmäßig und symmetrisch die rhythmischen Bildungen in der Analyse erscheinen, so ergibt sich trotzdem keine traditionelle metrische Betonung. Die *ordo artificialis* mit der relativen Betonung auf der Zwei ist hier nicht hör- oder erkennbar. Vielmehr erklingen die Viertel alle betont, durch Akzente ergibt sich anfangs sogar eine Metrik, die der Sarabanden-Metrik widerspricht: die *fp*-Akzente der Pos.2 erzeugen eine hemiolische Betonung, die allerdings im Gesamtklang nicht übermäßig dominieren dürfte. Unterstützt wird sie jedoch auch etwas durch die Spieltechnik der VI. und die Instrumentation: In T.1 III und T.2 II spielt die VI. in der Unterstimme Triller, die Oberstimme wird vom Xylofon tremolierend gedoppelt.

Ab T.3 dominiert die Viertelbetonung, hauptsächlich wegen der inventionsartigen komplementären Sechzehntelrhythmik der Posaunen. Nur in T.4+5 entsteht eine leichte Akzentuierung der 1 durch die Triller der VI. und die sequenzartige Struktur der beiden Takte in derselben Stimme.

siehe vorletzte Abb.: T.4+5 Synkopengruppen VI.-Stimme

Motivisch spielt die Technik der Umkehrung die bedeutendste Rolle. Zu sehen war dies schon an den Umkehrungen der Synkopengruppe zwischen VI. T.4 und Pos.1 T.5, der Sextolengruppe zwischen VI. und Vc. in T.7. Im Detail ist Umkehrung weitaus öfter zu beobachten, hier zwei weitere Beispiele:

- T.1+2 Pos.2 Dreiklangsgruppe
- T.3+4 Pos.2 (und 1) Wellenbewegung

Dabei handelt es sich durchweg um tonale Spiegelungen, d.h. die Intervalle werden lediglich in ihrer Intervallklasse gespiegelt. So können in der Umkehrung kleine Sekunden oder Terzen zu großen werden und umgekehrt. Ganz offensichtlich liegt also eine tonale Idee zugrunde, die reale Spiegelungen, wie sie etwa in der Zwölftontechnik entstehen, nicht als die wichtigste Regel betrachtet, sondern die tonale Skala als übergeordnetes Regulativ. Noch freier geht Strawinsky mit den Spiegelungen zwischen erstem und zweitem Achttakter um: Deutlich erscheint der gesamte zweite Teil als Umkehrung des ersten. So führen konsequent alle Bewegungen in die jeweils andere Richtung. Die Noten im Sinne einer Reihenordnung sind z.T. nicht gespiegelt, sondern in gerader Folge wiederaufgenommen, nur ihre Oktavlagen werden entsprechend geändert. Dies ist schon in T.1+9 gut zu sehen: Wie oben gezeigt (s. Abb. S.5) handelt es sich bei den Anfangsklängen um eine Quinttransposition, die Oktavverteilung insbesondere der VI. lässt es jedoch wie eine Umkehrung erklingen. Erst die Dreiklangsbildung *h-d-g* wird in tonaler Umkehrung *fis-d-a* aufgegriffen. Wie schon gezeigt, ist dabei der Tonvorrat derselbe und das Verhältnis der gemischten Dreiklänge um eine Quinte transponiert gleich: Bmajor7 – G-Dur und Fmajor7 – D-Dur.

Anstatt einer Beschreibung der diversen Transpositionen und Umkehrungen in Worten möchte ich diese lieber in den Noten kenntlich machen: Die drei Linien sind in drei Farben markiert (auch die Dopplungen des Xyl. verweisen in der Farbe auf die doppelnde Stimme). Gerade Wiederaufnahmen sind durch den Buchstaben **R**, Umkehrungen durch **U** gekennzeichnet. Dabei wird jeweils mit „**ton.**“ Vermerkt, wenn es sich um tonale Umkehrung handelt. Transpositionen werden im Abstand von Halbtönen bezeichnet. Wenn es sich also wie anfangs um eine Transposition von Oberquinte (bzw. Unterquarte – Oktavlagen spielen in dieser Betrachtung keine Rolle) handelt, heißt dies **R +7**.

Da ich keinen Farbkopierer zur Verfügung habe, verzichte ich auf das neuerliche Austeilen der Originalnoten und hoffe, dass Sie im Unterricht gut mitgeschrieben haben. Nach Möglichkeit veröffentliche ich die bezeichneten Noten demnächst auf meiner Website. Sie müssen Ihrer Werkanalyse solche Analysen natürlich in Noten beilegen, das kann handgemalt sein, oder Sie finden eine deutliche Markierung mit unterschiedlichen Stricharten (z.B. dick, dünn, gestrichelt, gepunktet), die sich schwarzweiß kopieren lässt.

Zuletzt der Versuch einer tonalen Deutung: Wie schon gezeigt gilt das ganze Stück hindurch derselbe 10-tönige Vorrat, der verschiedenartig gedeutet werden kann. Dabei ist es nicht entscheidend, sich auf eine Deutung zu beschränken. Wie wir schon in anderen Stücken beobachtet haben, repräsentieren diese Skalen keine traditionellen Tonarten, manchmal werden sie als reiner Tonvorrat ohne grund- oder zentraltönige Bedeutung verwendet, manchmal ist ein Grund- oder Zentralton eindeutig erkennbar. In Übergangs-

passagen kann es aber tatsächlich auch passieren, dass zwei Tonarten (scheinbar) gleichzeitig ablaufen oder Vorzeichen konstruktiv ein- und ausgeblendet werden.

T.1 beginnt mit der Mischung aus B-Dur und G-Dur, wobei zunächst nicht alle Töne erscheinen sondern nur die 6 *g-a-b-h-d-f*. In Takt 2 tritt *es*, *e* und *c* hinzu, das noch fehlende *fis* erscheint erst in T.4.

Fast gleichzeitig (ab Zählzeit 2) jedoch taucht auch ein *gis* auf, das zur vollen Zwölftönigkeit fehlende *cis* erscheint nur einmal in T.6 in der Pos.1. Das *gis* erscheint in T.8 in der VI. als *as*, dort sicherlich ähnlich zum Anfang als eine Art Mischung von Dur und Moll: anfangs G-Dur und g-Moll, hier F-Dur und f-Moll. Somit wirkt das *gis/as* als Umdeutung in der „Modulation“¹ zum Ende des ersten Achttakters: Nehmen wir B/G als Hauptmischung an, moduliert die Sarabande zur Mitte nach F/D, also fast traditionell in die Oberquinte. *Gis/as* ist der einzige Ton, der zu keiner der vier Tonleitern gehört und vermittelt gerade deshalb zwischen den beiden bimodalen Tonalitäten. Gleichzeitig beobachten wir den allmählichen Austausch der entsprechenden Skalentöne, besonders im zweiten Achtakter bei der „Rückmodulation“. T.12-14 zeigt eine große Vielfalt von Versetzungszeichen, so kommen sowohl *dis*, *fis* als auch *es* und *ges* vor. In T.14 wird *ges-des* in *fis-cis* umgedeutet und in T.15+16 kommen *ais* und *b* vor. Diese tonale Unsicherheit ist typisch für Übergangssituationen und steht hier für die „Rückmodulation“ nach B/G.

In der Kadenz in T.17 gibt es auch noch einmal einen kurzen Verweis auf die zweite Ebene F-Dur/f-Moll: Die beiden Akkorde auf den Zählzeiten 2 und 3 wechseln zwischen (quasi dominantischem) F-Dur und f-Moll.

The image shows a musical score for three instruments: Violin Solo (VI. Solo), Trumpet (Trb.), and Bass (basso). The Violin Solo part consists of two measures, each with a 'ten.' marking above the staff. The first measure has a dynamic marking of 'ff' and a measure number '162'. The second measure has a dynamic marking of 'p'. The Trumpet and Bass parts also consist of two measures. The first measure has dynamic markings 'f' and 'fp'. The second measure has dynamic markings 'p' and 'fp'. The Bass part has a 'mf marc.' marking in the first measure and a 'p' marking in the second measure. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Abb.: T.17 Kadenzakkorde

Das *fis* und *cis*, die im ersten Achtakter nur eine periphere Rolle gespielt haben, sind im zweiten Achtakter fast bis zum Schluss präsent, damit die zweite tonale Ebene repräsentierend. Aber die Kadenz endet mit dem selben Klang mit dem der Tanz begann, nur, wie bei Strawinsky fast schon die Regel, in anderer Oktavverteilung: *f-a-b + d*, also der bei ihm beliebte große Septakkord, der uns schon in der „Sinfonie in C“ und dem „Oktett“ begegnete, aber auch der Schlussakkord andere Stücke ist (z.B. der „Bläusersinfonien“ von 1919-20).

¹ Da der Begriff hier keinesfalls traditionell verwendet wird, sondern nur im übertragenen Sinne für Austausch von Skalentönen, ist „Modulation“ und „Rückmodulation“ in Anführungsstriche gesetzt.

3.2 „Gailliard“

3.2.1 Satztechnik und Instrumentation

Satztechnik und Instrumentation der Gailliarde sind mit den Begriffen Melodie und Begleitung hinreichend charakterisiert – wenn auch die Melodie imitatorisch in den zwei Instrumenten Harfe und Mandoline durchgeführt wird (damit die beiden Solotänzerinnen repräsentierend) und die akkordische Begleitung eine höchst unkonventionelle Instrumentation aufweist. Diese Instrumentation stellt gewöhnliche Regeln quasi auf den Kopf: Der C-Dur-Dreiklang erklingt zweimal in enger Lage, in der großen und der zweidreigestrichenen Oktave. Dabei übernehmen die hohe Lage neben den Flöten die flageolettierenden Kontrabässe! Eine „normale“ Instrumentation würde diese nicht nur als Bässe führen, sondern die Lagenverteilung der Obertonreihe annähern, also zum tiefen Register hin weitere Abstände als im hohen.

So ergibt sich durch die originelle Setzweise für das kompositorisch fast historisierend konzipierte Stück ein wohl nie zuvor gehörter Orchesterklang, der geprägt ist durch viele Kurzklinger in den führenden kontrapunktischen Linien und mutierte Klangfarben in der Begleitschicht¹. Es entsteht eine kunterbunte, fantasie-barocke Klangwelt, die zur Zeit der Uraufführung den Orchestern offensichtlich nicht besonders gut gelang, wie Strawinskys eigene Einspielung vom 18. Juni 1957 mit dem Los Angeles Festival Symphony Orchestra demonstriert. Neuere Einspielungen meistern die Anforderungen besser und der Klang ist so ätherisch und elegant wie die Partitur fordert.

3.2.2 Führende Kanonschicht

Neben der Originalität der Instrumentation wirkt die Satzidee fast konventionell: Wie in der Tabelle auf S.7 dargelegt, beginnt jeder Formteil mit einem Kanon zwischen Harfe und Mandoline, der nach einigen Takten in freie Imitation übergeht. Dabei wechseln Einsatztöne und –abstände jeweils:

T.1-7	Kanon in der Unterquinte, Abstand 3 Viertel Harfe→Mandoline
T.8-15	Kanon in der Unterquarte, Abstand 2 Viertel Mandoline →Harfe
T.16-21	Kanon in der Unterquarte, Comes mit tonaler Umkehrung, Abstand 3 Viertel Mandoline →Harfe

¹ Mich persönlich erinnert dieser Klang an heute wirkende Barockorchester mit historischen Instrumenten, in denen im Generalbass überwiegend Zupfinstrumente zum Einsatz kommen. Der hohlere Klang der Flöten und der näselnde der Darmsaiten der Streicher gehen in eine ähnliche Richtung wie Strawinskys Flageolette. Da aber die Originalklangbewegung erst in den 60er aufkam, kann sich Strawinskys Orchestrierung darauf nicht beziehen.

Abgesehen von den typischen Vorzeichenkonflikten $f \leftrightarrow b$ und $b \leftrightarrow h$ sind diese Kontrapunkte fast im Renaissance-Stil komponiert, bis auf gelegentlich abspringende oder angesprungene Dissonanzen (z.B. Mand. zwischen T.1 und 2, Hrf. T.2 5.+6.Viertel) und die Behandlung der Quarte als Konsonanz (diese nimmt im klassischen Kontrapunkt eine Sonderstellung ein) befolgt Strawinsky die alten Regeln. Auch die Rhythmik orientiert sich in ihrem tänzerischen Fließen und häufigen Synkopieren an alten Modellen (lediglich der Anfang des zweiten Kanons T.8 mit umgekehrter Punktierung könnte so früher nicht aufgetaucht sein). Hier sind die drei Kanons in vereinheitlichten Oktavlagen:

The image displays three musical staves, each representing a different canon section. The first staff (labeled '1') shows the beginning of a canon for Harfe (lute) and Mandoline (mandolin) in 8/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The second staff (labeled '8') shows the beginning of a canon for Mand. (Mandolin) and Hrf. (Lute) in 7/4 time, with a key signature of one sharp. The third staff (labeled '17') shows the beginning of a canon for Mandoline and Harfe in 8/4 time, with a key signature of one sharp. Each staff contains a melodic line and a corresponding accompaniment line, demonstrating the canon's structure.

Abb.: kanonische Anfänge der drei Abschnitte ohne Oktavversetzungen

Geradezu als Zitat wirkt in T.9+11 die Figur der synkopierten Diskantklausel, entstünde nicht durch die Begleitung der Fl.2+3 und der Basstimmen der Harfe und des Klaviers die Strawinsky-typische Mischharmonik von Skalen oder Klängen im Quint- oder Terzabstand (Beispiel T.9 auf 3 G-Dur/C-Dur, T.10 auf 1 A-Dur/e-Moll, auf 3 D-Dur/F-Dur).

3.2.3 Begleitschicht

Im Mittelteil bilden auch die Begleitstimmen ein kontrapunktisches Geflecht, in dem auch einzelne Tongruppen der führenden Kanonschicht entnommen sind. So starten die Bassstimmen der Harfe und des Klaviers als Imitation mit Umkehrung und setzen dann unisono fort mit der augmentierten Motivformel $d-e-f-g-e$, die gleichzeitig in der Mandoline erklingt:

8 Klavier

Abb.: Basstimme T.8-15 ohne Oktavversetzungen

Auch die Schlussformel *e-fis-d-c-h* ist eine Augmentation einer zuvor erklingenden Tongruppe (z.B. Hrf. T.2 ab Zählzeit 3). In T.14 erklingt dieselbe Formel in halbierten Notenwerten zusätzlich in der kleinen Oktave im Klavier rechte Hand. Ähnliches passiert in T.3-4 und T.19-20: Dort greift das Klavier diese Motivformel der Duxstimme aus T.2 bzw. 18 auf und bringt sie in normalen und doppelt augmentierten Notenwerten. In T.3 beginnt das Klavier von *e*, T.18 von *cis* (entsprechend dem Tonalitätsplan des Stückes).

Abb.: Klavier T.19f (entspricht T.3f transponiert)

Damit erscheint dieselbe Formel am Ende aller drei Abschnitte und erfüllt damit eine Klauselfunktion.

In den Schlusstakten 19 bis 21 schließen sich auch die drei Flöten dem kontrapunktischen Spiel an, oft ergänzen sie dabei eine der führenden Stimmen durch Drei- oder Vierklänge:

Abb.: Klavier T.19f

Auf diese Art entstehen innerhalb der ersten Markierung die Klänge *gis* halbvermindert, *eis* vermindert, *Fis-Dur* und *f-c*, in der zweiten H-Dur und in der dritten C7. Der Abschlussakkord ist (etwas überraschend) A-Dur, dem Tonalitätsplan des Gesamtstückes

folgend, Kleinterzabstände gegenüberzustellen oder zu mischen (die Gailliarde „moduliert“ von C nach A).

Die Begleitakkorde des Anfangs sind harmonisch dagegen sehr klar gebaut: 5x C-Dur mit wechselnden Lagen, ein G7-C-Gemisch und F-C. Während der freien Imitation ab T.3 schweigen die Streicher, Klavier und Flöten begleiten nun mit Quintklängen. Die zentralen Töne *g-a-c-d* entsprechen den Anfangstönen der drei Kanons.

3.2.4 Tonalitätsplan

Auch wenn, wie zuvor erwähnt, der Schlussakkord A-Dur nach dem recht kräftigen C-Dur (mit den üblichen Vorzeichenkonflikten) vielleicht etwas überraschend erscheint, ist die „Modulation“ dennoch auf Strawinsky-typische Art vorbereitet: die zu A-Dur gehörenden Töne *gis* und *cis* werden in den beiden vorherigen Abschnitten jeweils nur gestreift: sie erklingen nur einmal in T.4, in einer Art traditionellen Modulation in die Oberquintttonart erklingt das *cis* in der Comes-Stimme der Harfe in T.10ff, dazu zusammen mit dem *gis* in der Begleitung in den Flöten T.8. Der Schlussakkord des zweiten Teiles ist ein typisches Quintgemisch A7 über D. Ab T.19 werden dann allmählich alle Vorzeichen von A-Dur mit zusätzlichem Vorzeichenkonflikt *dis*→*d* eingeblendet, wie üblich bei Strawinsky erklingen aber auch weiterhin querständig die zu C-Dur gehörenden Töne.

3.2.5 Rhythmik und Metrik

Zuletzt ein Wort zur Rhythmik und Metrik: Der synkopierte Renaissance-Rhythmus wird hier durch häufige Taktwechsel in unterschiedlichen binären und ternären Bildungen verschärft. Grundmetrum scheint der 9/4-Takt (3+3+3) zu sein, der gelegentlich auf 8/4 (3+2+3) oder 7/4 (3+2+2) verkürzt wird. Die Hemiolenbildung des T.4 3+2+2+2 wird im Mittelteil zu der beibehaltenen Taktart 6/4, die meist als 2+2+2, in T.11 jedoch als 3+3 gruppiert wird.

Der erste Abschnitt besteht aus zwei Halbsätzen, die einander fast wörtlich entsprechen, lediglich der Übergangstakt 4 wird bei der Wiederholung weggelassen, so ergibt sich die Aufteilung 4+3.

Die beiden anderen Abschnitte sind einteilig gebaut, Kanon und freie imitatorische Fortspinnung bilden jeweils eine Einheit. Dafür wird der 8taktige Mittelteil komplett wiederholt – ein Gefühl der achttaktigen Periodizität stellt sich jedoch wegen der verkürzten hemioli-schen Takte 9-13 nicht ein.

T.16 bildet eine kurze Rückführung in die angegangene Wiederholung des Beginns.

4. Zusammenfassung, Interpretation

Hier sollten Sie das Hauptergebnis Ihrer Analyse zusammenfassen. Es könnten Ausblicke auf den restlichen Verlauf des Werkes gegeben werden oder auf Strawinskys Entwicklung in späteren Werken. Falls Sie einen persönlichen oder wertenden Eindruck beschreiben möchten (falls Sie so etwas denken: „Strawinsky scheitert meiner Meinung nach an der modernisierten Übernahme alter Tanzformen, weil sich der Tonartenplan in seiner Musik nicht deutlich genug vermittelt.“), ist hier der Platz dafür.

5. Anhang

Literaturverzeichnis (Beispiel):

Noten:

Igor Strawinsky: *Agon*, Taschenpartitur, Boosey & Hawkes London, Paris etc. 1957

Literatur:

Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Faber and Faber London 2002

Robert Craft, Kommentar im CD-Booklet, Sony Classical 1991

Igor Stravinsky, *Poetics of Music*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1947

Wolfgang Dömling, *Strawinsky*, rororo Bildmonographien, Reinbek 1982, S.126

Clemens Kühn, *Analyse lernen*, Kassel: Bärenreiter, 1993

Internetquellen:

en.wikipedia.org, Eintrag „Igor Strawinsky“ am 14.1.09

de.wikipedia.org, Eintrag „Sarabande“ am 10.1.09

de.wikipedia.org, Eintrag „Gaillarde“ am 14.1.09

Eigenständigkeitserklärung:

Ich habe diese Arbeit selbständig und nur unter Zuhilfenahme der im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen erstellt.

Falls erforderlich: Bei der deutschen Sprachfassung hat mir ... geholfen, für dessen/deren Hilfe ich mich hier bedanken möchte.

Düsseldorf, den 15.3.2009 – Unterschrift

komplettes Stück in Noten

In die Noten können Anmerkungen zur Form, Markierungen zu Themeneinsätzen und harmonische Analysen direkt hineingeschrieben werden.