

Einleitung: Musikalische Sprache und metaphysische Inspirationen

“Am Ende des Jahrtausends steht Henri Dutilleux mit relativ wenigen Werken höchster Qualität, allesamt entstanden in Jahren intensivster Feinarbeit und durchdrungen von einem freisinnigen Formdenken aufgrund ‘metabolischer’ Gestaltprinzipien, als einer der ganz großen, schöpferisch unverwechselbaren Komponisten unserer Zeit da.”

Christoph Schlüren, Beitrag für “Klassik Heute”, 1998

Dutilleux war zeitlebens vorrangig an drei gänzlich unterschiedlichen und unverwandten, einander jedoch ergänzenden Aspekten des musikalischen Schaffens interessiert: an Phänomenen des Nachklanges, an der Frage, wie die Befreiung der Tonalität ohne die Aufkündigung einer als wesentlich erachteten Hierarchie verwirklicht werden kann, und an der Beziehung der Welt der Musik zu spirituellen und philosophischen Inhalten.

Schon in seine Klaviersonate von 1948 integriert er einen Akkord aus stumm niedergedrückten Tasten, der eine Auswahl der anschließend im Diskant nur kurz angeschlagenen Töne einen Nachhall in Obertonschwingungen versetzt. In dem 1965 entstandenen kurzen Klavierstück *Résonances* und noch deutlicher in dem 1970 begonnenen, 1976 ergänzten Zyklus *Figures de résonances* für zwei Klaviere erreichen seine Recherchen der akustischen Effekte, die der moderne Konzertflügel in einem Saal mit guter Akustik erlaubt, ihren Höhepunkt.¹ Zugleich überträgt er in diesen Stücken die Vorstellung des Nachklanges auf den musikalischen Raum, indem immer wieder einer der Klavierparts den anderen versetzt und leiser imitiert, sei es in identischer Bewegung oder in Umkehrung innerhalb derselben Töne. Eine Übertragung des Phänomens auf das Orchester gelingt Dutilleux mit großem Erfolg bei Presse und Publikum in seiner zweiten Sinfonie, die schon in ihrem Titel “Le Double” darauf anspielt, dass zwei

¹Allerdings überschätzte er offensichtlich das Publikumsinteresse an dieser Art Belauschen leiser Nachklänge. Da zudem die Resonanzen in Tonaufnahmen nur unzureichend wiedergegeben werden, war diesen Klavierwerken wenig Erfolg beschieden.

Klangkörper – ein Concertino aus zwölf Solisten und ein traditionell besetztes Sinfonieorchester – in einer Doppelgänger-Beziehung zueinander stehen. In späteren Werken, vor allem in seinen drei Solokonzerten, betraut Dutilleux in ähnlicher Absicht gern eine Stimme aus dem Orchester damit, einzelne Passagen des jeweiligen Soloinstrumentes nach Art eines fantasievoll gestalteten Nachhalls zu verlängern.

Im tonalen Bereich bevorzugt Dutilleux eine Musiksprache, die zwar auf den traditionellen Tonartbezug, nicht aber auf deutliche Orientierungspunkte verzichtet. Wie er Pierrette Mari verriet, fühlte er sich mit der Atonalität und Zwölftontechnik schlicht nicht wohl:

Ich habe nie wirklich akzeptieren können, dass in diesem System jegliche Hierarchie im Verhältnis der Halbtöne zueinander abgeschafft wird. [...] In meiner eigenen Musik finden sich zahlreiche Hinweise auf diese Idee von Hierarchie, durch die Verwendung von Ankertönen, Liegetönen, „obsessiven Klängen“ und akkordischen Themen. Das zeigt, dass ich meiner natürlichen Neigung nach eine gewisse Polarisierung nicht nur akzeptiere, sondern gar nicht auf sie verzichten kann. Diese kann modal sein, polytonal, atonal und – warum nicht? – sogar tonal.²

Tatsächlich setzt Dutilleux in mehreren Kompositionen zwölftönige thematische Komponenten ein.³ Doch nirgends arbeitet er mit der strengen seriellen Technik, und stets werden auch diese Werke durch hervorgehobene Töne oder Akkorde geankert. Ein Beispiel unter vielen liefert das Klavierlied *San Francisco Night* (1963): Die Akkordfolge im Klaviersatz ist zwölftönig und die Gesangslinie in den ersten drei Versen elftönig, doch in den Bassoktaven, dem Halbtonwechsel des Diskants und den Ecktönen der Gesangslinie herrscht einheitlich der Ankerton *e*.

Überhaupt ist *e* derjenige Zentralton, den Dutilleux besonders vielen Abschnitten seiner Werke zugrunde legt. Schon in der Klaviersonate von 1948 dient *e* als sekundärer Ankerton des zweiten Satzes. In *Choral, cadence et fugato*, dem 1950 entstandenen Duo für Posaune und Klavier, legen der Klaviersatz (*e'*), der Schlußton der Posaune (*E*) und der diesen Schlußton stützende reine E-Dur-Dreiklang im Klavier auf den

²Übersetzt nach Pierrette Mari, *Henri Dutilleux* (Paris: Zurfluh, 1988), S. 100.

³Vgl. dazu die Gesangszeilen im dritten der *Trois sonnets de Jean Cassou*, das Thema in „Obsessionnel“, dem dritten Satz von *Métaboles*, die Zwölftonphrase mit Krebs im ersten Interlude des Violinkonzertes *L'arbre des songes*, die zwölftönigen Cimbalomläufe im Übergang vom zweiten zum dritten Satz in *Mystère de l'instant*, die Zwölftonreihe als Ausgangspunkt des Hauptthemas im Kopfsatz von *Timbres, espace, mouvement*, als Vokalise zitiert in *Correspondances*, sowie einige nicht-thematisch emanzipierte Zwölftonreihen.

ersten Blick sogar eine tonale Ausrichtung nahe, doch ist die Musik insgesamt modal gefärbt, örtlich auch mit dichter Chromatik durchsetzt. In der ersten Sinfonie (1950-51) entwickelt sich *e* vom zunächst sekundären zum primären Ankerton: In der auf a-Moll gründenden Passacaglia des Kopfsatzes beginnt jede Phrase mit *e*, das als zweiter Satz dienende Intermezzo eröffnet mit Bezug auf e-Moll und endet auf einem mehrstimmigen *e*, und das Finalessthema ist mit *e* als Rahmenton entworfen. Auch in der zweiten Sinfonie (1955-59) beginnt der Ton *e* seinen Weg in den Vordergrund als sekundärer Anker im Kopfsatz, emanzipiert sich in der Coda des Mittelsatzes jedoch derart, dass der Satz auf einem unwidersprochenen *e* ausklingt, und fungiert im Finalsatz als eine Art indirekter Orgelpunkt für das vielfach variierte Hauptthema. Im großen Orchesterwerk *Métaboles* (1959-64) tritt *e* vollends hervor. Dies wird bereits im Kopfsatz deutlich, wo der Ankerton in 50 von 55 Takten entweder als Liegeton im Bass oder als dominierender Ton des jeweils thematragenden Instrumentes ertönt und nur am Ende der Abschnitte fehlt. Seiner Vorliebe für diesen Ton bleibt Dutilleux auch in seinen späten Vokalwerken treu: In *Correspondances* (2003) bestimmt *e* die Vertonung der Gedichte "Danse cosmique" und "Gong 2"; *Le temps l'horloge* (2007-09) endet mit einem sechsoktavigen Tutti-*e*. Selbstverständlich kennt Dutilleux auch andere Zentraltöne. Das *cis* ist ihm teuer, wie die folgenden Analysen zeigen werden, und auch die Töne *d*, *fis*, *gis*, *a* und *h* beherrschen längere Passagen. Doch *e* ist der unbestrittene Favorit unter den Ankertönen.

Zwei andere Aspekte der tonalen Gestaltung behandelt Dutilleux auf eine eigene Weise: Skalen und Akkorde. Traditionelle Leitern in Dur, Moll oder der vollen Chromatik sind in seiner Musik selten. Stattdessen bildet er skalenähnliche Figuren oder Passagen mit Vorliebe aus chromatischen Segmenten unterbrochen durch übermäßige Sekunden. Eine erste, noch wenig differenzierte Version dieser Läufe ertönt bereits im Kopfsatz der Klaviersonate. Viele spätere Werke werden von ähnlichen Skalen durchwoben, wobei der Komponist zunehmend 'modale' Lösungen auf der Basis wiederholter Zellen sucht. So ruht das Kontrastthema im Finalsatz von *Métaboles* auf einer Abwechslung von Halb- und Anderthalbtonschritten, und eine vergleichbare Dreitonzelle beherrscht dreißig Jahre später, in *The Shadows of Time*, den zentralen Mittelsatz fast vollkommen und dient den Themen der anderen Sätze als Ausgangspunkt.

Auch die Akkorde, die Dutilleux nicht nur für die Begleitung bildet, sondern zum Teil als vorrangiges thematisches Material entwirft, stehen in enger Beziehung zu dieser Abwechslung von Halb- und Anderthalbtonschritten. Dies ist besonders faszinierend im Fall zweier Kompositionen,

deren scheinbar nur unwesentlich unterschiedene Titelformulierung oft für Verwunderung sorgt. 1977 überschreibt Dutilleux das zweite seiner *Trois préludes* für Klavier mit den Worten “Sur un même accord”; 2002 wählt er den Titel *Sur le même accord* für sein der Geigerin Anne-Sophie Mutter gewidmetes “kleines” Violinkonzert. Das zweite Prélude basiert in seinen Hauptabschnitten auf einer Gegenüberstellung der Terz *g/h* mit der (enharmonisch notierten) Terz *fis/b*. In einem ausgedehnten Refrain des in Rondoform strukturierten Stückes herrscht *dis* als alternativer Ankerton. Während es also streng genommen nicht zutrifft, dass das ganze Stück “auf ein- und demselben” Akkord beruht, lässt sich – besonders im Rückblick – zeigen, dass Dutilleux die 4 + 1 Ankertöne offenbar als einer größeren Einheit zugehörig betrachtet. Zusammengenommen ergeben die Töne einen fünftönigen Ausschnitt aus dem aus der Dreitonzeile von Anderthalb- und Halbton gebildeten sechstönigen Modus *g-b-h-[d]-dis-fis*. Der Titel des ein Vierteljahrhundert später komponierten Violinkonzertes, “Auf demselben Akkord”, weist somit nicht nur darauf hin, dass diese Komposition von einem einzigen Klang bestimmt wird, sondern verrät zugleich – für alle, die genau hinhören –, dass es sich um “denselben” Akkord handelt wie schon im Klavier-Prélude: *g-b-h-d-es-fis*.

Die spirituellen und philosophischen Themen, die Dutilleux zeitlebens bewegten, sind häufig angeregt oder fokussiert durch Werke der Dichtung oder der bildenden Kunst. Wie Caroline Potter ausführlich darlegt, ist Dutilleux in seiner Ästhetik entscheidend durch Dichter wie Marcel Proust und Charles Baudelaire beeinflusst.⁴ Prousts Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* begleitet Dutilleux durch sein ganzes Leben. Es vermittelt ihm die Einsicht in den fundamentalen Bezug zwischen Zeit und Gedächtnis und trägt wesentlich zur Entstehung seiner Überzeugung bei, dass die thematische Substanz eines Werkes “progressiv wachsen” sollte, statt wie in Klassik und Romantik zu Beginn einer Komposition als vollständige Einheit präsent zu sein und erst im Verlauf der Entwicklung in ihren Einzelteilen beleuchtet zu werden.

Auslöser für die erste intensive Beschäftigung mit Charles Baudelaire war für Dutilleux ein später abgesagtes Projekt. Anlässlich der für 1967 geplanten Feierlichkeiten zum hundertsten Todestag des Dichters gab der französische Kultusminister ein Ballet in Auftrag, zu dem Dutilleux die Musik schreiben sollte. Der Komponist vertiefte sich daraufhin wochenlang in Baudelaires Gedichte und Prosatexte. Zwar wurde das Ballett-Projekt letztlich nicht ausgeführt, doch hinterließ die intensive Lektüre Spuren, die

⁴Vgl. “The influence of literature on Dutilleux’s music” in Potter, *op. cit.*, S. 59-95.

im unmittelbar darauf entstandenen Cellokonzert sichtbar sind, aber auch in späteren Werken ein indirektes Echo finden.

Eine herausragende Rolle unter den Schöpfern bildender Kunst kommt Vincent van Gogh zu. Dessen spätes Gemälde *Die Sternennacht* steht nicht nur Pate für das Orchesterwerk mit dem zweiteiligen Titel *Timbres, espace, mouvement, ou "La nuit étoilée"*, sondern auch für zahlreiche Sätze und Abschnitte in anderen Werken, die mit Überschriften wie "Constellations" darauf verweisen. In seiner Ergriffenheit durch van Goghs Bilderwelt und Schicksal liest Dutilleux während der Arbeit an dieser Komposition die in französischer Übersetzung veröffentlichten Briefe des Malers an seinen Bruder Theo. Auszüge daraus vertont er Jahre später in seinem Vokalwerk *Correspondances*, wobei er das Hauptthema seiner von der *Sternennacht* inspirierten Orchesterkomposition zitiert. Einem zweiten Werk der bildenden Kunst aus derselben Epoche, Gauguins mit drei essentiellen Fragen betitelt monumentales Gemälde "Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?", bestätigt Dutilleux eine innere Verwandtschaft mit der musikalischen Aussage seiner zweiten Sinfonie.

Im Zusammenhang mit Baudelaire und van Gogh spricht Dutilleux von "Osiose". Diesen Begriff wählt er sogar als Arbeitstitel für sein Cellokonzert, um ihn erst später durch den Auszug aus einer Gedichtzeile von Baudelaire, *Tout un monde lointain ...* (Eine ganze Welt in weiter Ferne) zu ersetzen. Im Titel eines Gedichtes von Jean Tardieu, *Le temps l'horloge* (Die Zeit die Uhr), findet Dutilleux wesentliche Momente seiner Reflexionen über die Zeit angesprochen, so dass er nicht nur das Gedicht vertont, sondern einen ganzen Vokalzyklus danach benennt.

Auch in selbst geprägten Werktiteln wie dem für sein Streichquartett, *Ainsi la nuit* (Also die Nacht), sein Violinkonzert, *L'arbre des songes* (Der Baum der Träume) und seine Orchesterwerke *Mystère de l'instant* (Geheimnis des Augenblicks), *Timbres, espace, mouvement* (Klangfarben, Raum, Bewegung) und *The Shadows of Time* (Die Schatten der Zeit) umkreist Dutilleux immer wieder einige wenige zentrale Interessengebiete. Sogar unter den Satztiteln bezieht sich eine Mehrzahl im Wortlaut explizit auf diese Themen. Diese lassen sich zu vier Bereichen zusammenfassen: (1) die Nacht und die Gestirne,⁵ (2) Schatten, Träume und Geheimnisse,⁶

⁵"*La nuit étoilée*" (Titelzusatz des Orchesterwerkes *Timbres, espace, mouvement*), darin die Sätze "Nébuleuse" und "Constellations"; "Nocturne" (2x) und erneut "Constellations" (im Streichquartett).

⁶"Mémoires des ombres" (zentraler Satz in *The Shadows of Time*), "D'ombre et de silence" (erstes *Prélude*), "Énigme" (erster Satz im Cellokonzert).

(3) der Raum und die darin möglichen vertikalen und horizontalen Spiegelungen⁷ und (4) die Zeit⁸. Doch auch die jeweiligen Gegenbilder inspirieren Dutilleux: Neben der Nacht und ihren Schatten steht das Licht, konkret evoziert in lodern den Flammen und Feuersbrunst, ideell vorgestellt in Lichtwellen.⁹ Und den das menschliche Verständnis an seine Grenzen führenden Phänomenen von Raum und Zeit stellt dieser Komponist, der es vermeidet, öffentlich über Art und Quellen seiner spirituellen Orientierung zu sprechen,¹⁰ Formen des schlichten sakralen Gesanges gegenüber.¹¹

Die in den Werktiteln ins Auge springende inhaltliche Beständigkeit über einen 50jährigen Zeitraum – die Arbeit an *Métaboles* begann 1959, die an *Le temps l'horloge* endete 2009 – zeigt, dass Dutilleux seine durch Prousts Gedanken zu Zeit und Erinnerung angeregte Vorstellung von einer “progressiven Entwicklung” der Gedanken nicht nur auf musikalische, sondern auch auf außermusikalische Themen anwendet. Ebenso wie die thematischen Komponenten werden auch die ihn beschäftigenden philosophischen und spirituellen Konzepte wiederholt und gewissermaßen von verschiedensten Seiten ‘musikalisch beleuchtet’. So beschreibt der Titel *Métaboles*, den Dutilleux schon zu einem Zeitpunkt, der rückblickend nahe der Mitte seines langen Lebens lag, für ein Orchesterwerk wählte, in dem er die Vorstellung eines kontinuierlichen Wandels der immer gleichen Grundsubstanz verfolgt, zugleich seinen schöpferischen Umgang mit den Fragen, die ihn immer wieder von neuem beschäftigen.

⁷“Espaces lointains” (in *Mystère de l'instant*), “Miroirs” (im Cellokonzert), “Miroir d'espace” (im Streichquartett) und, ebenfalls auf räumliche Spiegelungen bezogen, “Le Jeu des contraires” (drittes *Prélude*).

⁸“Temps suspendu” (letzter Abschnitt im Streichquartett), “Le futur antérieur” (vorletzter Abschnitt in *Le temps l'horloge*).

⁹“Flamboyant” (Finalsatz in *Métaboles*), “Embrassement” (Finalsatz in *Mystère de l'instant*) und “Vagues de lumière” (vierter Satz in *The Shadows of Time*).

¹⁰Eine Ausnahme macht Dutilleux im Gespräch mit dem Mönch Dom Angelico Surchamp: “Für mich hat die Musik, mit all dem Unaussprechlichen, das ihr eigen ist, die Kraft, die meisten meiner Zweifel über die Möglichkeit eines Lebens nach dem Tode zu beseitigen.” (*Zodiaque*, 1984, S. 39-40)

¹¹“Choral” (dreimal: als Basis des Finalsatzes der Klaviersonate, als Kopfsatz des Posauenduos und als einer der mittleren Sätze in *Mystère de l'instant*), “Litanies” (dreimal: im Zentrum von *Mystère de l'instant* sowie beiderseits der einzigen Zäsur im Streichquartett), “Incantatoire” (Kopfsatz in *Métaboles*) und “Hymne” (Finalsatz des Cellokonzertes).