

Kapitel I


Sonate pour piano

Zwar kannte Dutilleux keine grundsätzlichen Bedenken, seinen Kompositionen traditionelle Gattungsbezeichnungen zu geben, doch die Begriffe "Sonate" und "Sinfonie" finden sich in seinem Werkkatalog eher selten: Im kammermusikalischen Bereich entsprechen nur die Sonatine für Flöte und Klavier von 1943 und die beiden 1947 begonnenen Werke für Oboe und Klavier bzw. Klavier solo der klassischen dreisätzigen Sonatenform; im Bereich der Orchestermusik begnügt sich lediglich die *Erste Sinfonie* von 1951 mit dem schlichten Titel und der reinen Orchesterbesetzung, während die 1959 entstandene *Zweite Sinfonie* mit dem Zusatz "Le double" und der Gegenüberstellung des großen Orchesters mit einem zwölfteiligen Concertino bereits eigene Wege geht. Dutilleux vollendete die Klaviersonate zu Beginn des Jahres 1948; die Uraufführung durch Geneviève Joy fand am 30. April 1948 statt. Seither haben namhafte Pianisten die Sonate in ihr Repertoire aufgenommen und auch wiederholt eingespielt.¹

Der Kopfsatz mit der Tempobezeichnung *Allegro con moto* entspricht in wesentlichen Aspekten dem klassischen Bauplan. Er umfasst 366 Takte und hat eine Spielzeit von ca. 7'30". Die ambivalente Dur/Moll-Tonalität gründet in *fis*, wobei die drei Kreuzvorzeichen in der gesamten Exposition (T. 1-111), in einem Großteil der Reprise (T. 227-280) sowie in der Coda (T. 303-366) den Bezug auf *fis*-Moll zu unterstreichen scheinen.

Klaviersonate I: Das Hauptthema

Allegro con moto (♩ = 108)



¹CDs u.a. von Geneviève Joy (1988/2013), Marie-Joséphine Jude (1995), John Ogdon (1996), Claire-Marie Le Guay (2000), Anne Queffélec (2000), Marie-Catherine Girod (2004), Lorène De Ratuld (2005), John Chen (2007), Hiromi Okada (2008), Pascal Godart (2008), Cathy Krier (2009), Robert Levin (2010), Mika Akiyama (2013), François Killian (2014), Akanè Makita (2014), Reiko Nakaoki (2016) und Arthur Ancelle (2016).

Innerhalb der Exposition nimmt der Hauptthemakomplex mit 64 von 111 Takten mehr als die Hälfte ein. Er ist in sich als ein Sonatensatz in Miniatur angelegt. Auf das sanfte, in schwingendem 2/2-Takt notierte sechstaktige Thema (s. o.) mit seinem soliden Fundament in den Basstönen *Fis* und *Cis* folgt zunächst dessen modulierende Wiederholung und dann eine harmonisch modifizierte Terztransposition des zweimaligen Themenkopfes über dem Tritonuswechselschritt *H-F*. Daraus erhebt sich ein mit Vorschlägen verzierter Einschub, der in seiner Stimmung, seinen chromatischen Staccatolinien und seinem Wechsel zum 7/8-Takt einen deutlichen Kontrast bietet. Der Themenkopf über *H-F* wird noch einmal aufgegriffen und der erneut folgende Einschub zu einer Überleitung erweitert.

Einzelne Charakteristika dieses Einschubs ordnen sich sodann neu in einem Motiv, das innerhalb der Miniaturform die Funktion eines Seitenthemas erfüllt. Dutilleux reichert hierfür die chromatischen Staccatolinien mit parallelen großen Septen, die plötzlichen Taktwechsel mit einer Paarung aus 7/8 + 3/2-Takt und die hier acht Takte zusammenfassenden *H-F*-Tritonuswechsel im Bass mit synkopisch eingeschobenen Anschlägen übermäßiger Quinten im mittleren Register an. Vier Takte virtuoser Sechzehntelgirlanden, in deren Verlauf die fallende Terz des Hauptthemas zunehmend in den Vordergrund tritt, und ein triolisch beruhigender, diminuierender Takt als Rückleitung dienen als "*développement en miniature*". Auf eine "*reprise en miniature*" (T. 33-50 \approx T. 1-19; im Detail variiert, aber harmonisch identisch) folgt abrundend eine aus dem ursprünglichen Einschub entwickelte Codetta, deren homorhythmische Stränge sich in einem ersten Crescendo zu einer Oktavparallele im höchsten Register vereinen und dann, nach Zäsur und *piano subito*, in zweioktavigem Abstand mit einem neuerlich gewaltigen und am Schuss verbreiternden Crescendo den Hauptthemakomplex beschließen.

Der im Seitenthema zentrierte Abschnitt (T. 65-99) ist nur halb so umfangreich. Er teilt mit dem Hauptthemakomplex zunächst die Tritonuswechsel im Bass,² stellt dessen vor allem in Vierteln und Achteln rhythmisierten Komponenten jedoch eine mit Synkopen belebte und mit Akzenten im *f marcato* intensivierte melodische Kontur gegenüber.

I: T. 65

f marcato

Klaviersonate I:
Das Seitenthema in
der Exposition

²T. 65-68 vgl. ||: A'-Dis' / Ais'-E' :|| , T. 69-72 vgl. |||: dis/ais-A/e :|||

Der thematisch bestimmte Anteil dieser 35 Takte ist sehr regelmäßig aus Viertaktern gebildet. Die Diskantkontur (s.o.) zeigt eine Orientierung an Fis-Dur, die durch den künstlichen Leitton zur Terz momentan nach ais-Moll abgebogen wird. Die Tritonuswechsel im Bass folgen ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit, ohne die eine oder andere sekundäre Tonart zu stützen. Wie im Hauptthema folgt auch im Seitenthema auf den Vordersatz ein entsprechend langer, melodisch hochoktavierter Nachsatz, der jedoch *mp* statt *f* klingt und statt unter Akzenten unter einem Legatobogen steht. Der Anfangston des dritten Viertakters legt eine Transposition auf die Terz wie im Hauptthema nahe, doch entwickelt Dutilleux die Kontur bei gleichbleibendem Rhythmus weitgehend frei. Der Abschlusstakt dieses Viertakters führt in der Unterstimme aufsteigende Linien ein. Deren Staccato überträgt sich in den folgenden Fortspinnungen auf beide Mittelstimmen. Im Laufe der Durchdringung mit getupften Skalen durchsetzt schließlich auch dieses Thema sein stabiles Metrum mit eingeschobenen 3/2- und 6/8-Takten. Wenn nach mehreren Transpositionen der Kopf des Seitenthemas erstmals wieder in den ursprünglichen Tönen erklingt – nun zwei Oktaven höher als zu Beginn des Abschnitts –, überrascht Dutilleux mit einem unerwartet einstimmigen, toccatenartigen Einschub: einem fallenden Sechzehntelarppeggio gefolgt von Staccato-Achteln in Sprüngen von bis zu 3 1/3 Oktaven Weite. Wie im Hauptthema wird die Kombination aus Motiv und Einschub zunächst wiederholt, bevor sich der Einschub brillant emanzipiert. Gegen Schluss crescendiert ein triolischer Abwärtslauf in Form einer aus chromatischen Segmenten und übermäßigen Sekunden gebildeten ‘modalen’ Skala zu einer fallenden Variante der großintervallischen Staccato-Achtel, die schließlich im Subkontra-*cis* mündet.

Das Erreichen dieses Tones, über dem in glockenartigen Schlägen ein abstraktes Substrat des charakteristischen Seitenthema-Rhythmus’ erklingt (♩ ♩ ♩↓ ♩ ♩↓ ○ ↓), markiert den Beginn der Schlussgruppe. Es folgen verschiedene Transpositionen des Seitenthemakopfes, in originalen Notenwerten und gleich darauf stark diminuiert, worauf die Musik über dem ausklingenden Subkontra-*cis*-Orgelpunkt verklingt und mit einem erneuten Anschlag des Tones unter einer Fermate zum Halten kommt. Zwei weitere, im Detail unterschiedliche aber aus demselben Material zusammengesetzte Kurzabschnitte enden ebenso auf *Cis*’, das sich als Dominantton des tonikalen *fis* empfiehlt. Die letzte, die Exposition beschließende Entwicklung umgibt die fallenden Staccatosprünge, den neu angeschlagenen Orgelpunktbass *Cis*’ und einige leise Mittelstimmenintervalle mit den Obertönen zweier stumm niedergedrückter Tasten. In dieser geheimnisvoll angereicherten Farbe setzt *pp* die Durchführung ein.

verschränkt er sechs neue Varianten des Halbennotenmotivs mit einer rhythmischen Anspielung auf das Seitenthema (T. 178-181). Anfangs verdichtet er den Satz durch Blues-typische Sprünge der linken Hand zwischen Bass-oktave und Mittellageakkord sowie zahlreiche kurze Sechzehntelläufe und -arpeggien. Die Dynamik schwillt in der ersten Hälfte dieses Segmentes zu *ff risoluto marcato* an und behält diese Intensität dann bei.

Die Rückleitung im dritten Durchführungssegment greift Aspekte des Hauptthemas auf. Zunächst wird dessen sanfte Mittelstimmenführung in Legato-Achteln wiederhergestellt, während Ober- und Unterstimme neue Konturen in Halbennoten dagegensetzen und die Lautstärke von *mf* über *mp* bis *più p* abnimmt. Dann erklingt der erste Dreitakter, in einer immer noch das *fis* meidenden Version mit Großterz (*a-f-f-a-gis-g*) über einem dreitaktigen Begleitmuster. Die Liquidation der Schlusstakte isoliert die ersten drei Thementöne (als 3/2-Einheit gegen den 2/2-Takt gesetzt), lässt den Bass fallen und lockert die Mittelstimme zu zarten Staccati auf.

Die Reprise (T. 227-302) ist in ihrem Verhältnis zur Exposition relativ traditionell. Ein großer Teil des Hauptthematikomplexes⁶ erklingt erneut, mit veränderter Basstimme und einer Binnenverkürzung ähnlich der, die Dutilleux in der Hauptthema-Variante einführt. Die reprisenübliche Abweichung und Modulation erreicht der Komponist, indem er nach dem Kontrastmotiv der Miniaturform nicht zum Hauptthema zurückkehrt, sondern die virtuoson Sechzehntelgirlanden unmittelbar ins Seitenthema überführt, das nun von der Subdominante *h* statt von der Tonika *fis* seinen Ausgang nimmt. Die thematische Kontur wandert hier sehr bald in die Bassoktaven, verkürzt sich dort zum dreitönigen Themenkopf und steigert sich über Einwürfe mit Fragmenten eines freien Staccato-Kanons und Toccatatakten aus dichten *sfz*-Anschlägen zum erneuten *ff risoluto*.

Die Coda ist als eine Art zweiter Durchführung entworfen. Thematisch ist sie aufs Hauptthema konzentriert. Strukturell lehnt sie sich an das aus lauter Viertaktern gebildeten Seitenthema an, indem sie drei in Quinttransposition zitierten Takten einen Toccatenabschluss als vierten Takt hinzufügt. Im ersten Viertakter erklingt das Hauptthema zweifach: auf cis-Moll bezogen in den originalen Vierteln in hohen, äußerst kräftigen Diskantoktaven und querständig über *e* zugleich augmentiert in der Oberstimme der begleitenden Akkorde.⁷ Beide tonalen Versionen erklingen im Folgenden erneut (wesentlich tiefer) in den originalen Vierteln, einmal von *e*, zweimal von *g*. Das zu *pp* abgedämpfte Mittelsegment der Coda zitiert die Transposition

⁶T. 227-255 vgl. 1-30.

⁷Vgl. T. 303-306 *e-cis-cis-e-dis-cis* über *g-e-e-g-f-e*.

von *g* noch zweimal augmentiert, hebt sie dann auf *gis* und schließlich auf das ursprüngliche *a* an. Eine 25-taktig crescendierende Beschleunigung⁸ mündet in eine plötzlich leisere Schlusswendung, deren in homorhythmischem Staccato wie lakonisch wirkender thematischer Dreitakter mit einem letzten “*a-fis, ...fis*” im tiefen Unisono ergänzt wird und in *pp* ausklingt.

Den zweiten Satz betitelt Dutilleux mit dem deutschen Wort “Lied”, als wollte er ihn von den in seiner französischen Heimat herrschenden Erwartungen für einen langsamen Satz abheben. Die Form ist dreiteilig. Dutilleux umgibt einen virtuosen Mittelteil (B = T. 42-73), dessen durchgehenden 32steln in der zweiten Hälfte eine Girlande ununterbrochener 64stel gegenübersteht, mit einem homophon angelegten Rahmen (A = T. 1-41, A' = 74-97), der zwei sehr ruhige Themen verarbeitet und dabei andeutungsweise wie Exposition und Reprise angelegt ist.⁹

Der harmonische Ausgangspunkt ist als Des-Dur notiert; das ist die enharmonische, mit nur fünf statt sieben Vorzeichen einfachere Schreibweise für Cis-Dur als Dominanttonart des vorausgehenden fis-Moll. Der sekundäre Ankerton des Satzes ist denn auch *e*, der Grundton der Parallele von cis-Moll. Die Ausweichung zum E-Dur des zweiten Themas in Abschnitt A wird in T. 10-20 mit vier #-Vorzeichen bestätigt; andere auf *e* bezogene Passagen wie das erste Segment in Abschnitt B (T. 42-57) sind ganz ohne Vorzeichen notiert. In Abschnitt A' kehren sich die Bezüge um: Die fünf ♭-Vorzeichen vor T. 74 identifizieren das zweite Thema als nun in Des-Dur stehend, während die vier Kreuze vor T. 80 eine Passage eröffnen, in der Dutilleux den klangidentischen Diskant des ersten Themas mit Bezug auf *cis* schreibt und neu harmonisiert.

Das Hauptthema ist in seinem Kern dreitaktig. Eine stark chromatisch durchsetzte Oberstimme mit zahlreichen Synkopen und eine ostinatoartige Unterstimme schmiegen sich beiderseits eng um den im Achtelrhythmus wiederholten Mittelstimmenorgelpunkt *as'*. Die sechstaktige Fortspinnung behält den Duktus der Begleitstimmen ebenso bei wie die Charakteristika der Oberstimme, verschiebt dabei aber den Mittelstimmenton in langsamen chromatischen Schritten.¹⁰ Das Seitenthema dagegen breitet sich über insgesamt sechs Oktaven aus. Sein zweitaktiger Kern beginnt mit einem vier-
 oktavigem *e* im hohen Diskant und tiefen Bass, in Mittellage und Diskant

⁸Vgl. T. 333-361: *mp* – *crescendo* – *mf sempre cresc.* – *f* – *sempre f* mit *poco animando* – *poco a poco più stretto* – *sempre stringendo*.


⁹Direkte Entsprechungen: Hauptthema T. 1-9 ≈ T. 80-88, Seitenthema T. 14-20 ≈ T. 74-79, Hauptthemakopf + Überleitung T. 28-33 ≈ T. 89-94.

¹⁰Mittelstimme T. 1-3: *as*, T. 4: *g*, T. 5: *as*, T. 6: *a*, T. 7 *b*, T. 8: *h*, T. 9: *b-h* (T. 10: *c-cis*).

gefolgt von einer sechsstimmig homophonen, in Kontur und Rhythmus eingängigen Melodie, die mehrfach wiederholt und dann allmählich aufgelöst wird, um der Umkehrform des Hauptthemas Platz zu machen.

Assez lent (♩ = 60)


Klaviersonate II:
Hauptthema
(T. 1-3)




8

Seitenthema
(T. 10-11)

und



Hauptthema-
Umkehrung
(T. 21-23)



Der Umkehrung des dreitaktigen Hauptthemakerns folgt eine Sequenz auf dem Tritonus sowie eine Oktavierung des verkürzten Originals. Unter diesem entsteht auf unbetonten Taktzeiten die aus dem Kopfsatz vertraute *H-F*-Wechselbewegung im Bass. Die den Rahmenabschnitt A beschließende Codetta (T. 34-41) überträgt den Wechsel auf zwei Vierklänge unter *h*, die in stetig modifiziertem Metrum und Rhythmus alternieren, bevor nach einer Zäsur ein Bassanschlag des Ankertones *e* den Kontrastteil eröffnet.

Der *Un poco più mosso* überschriebene Abschnitt B beginnt raunend in *ppp*, steigert sich in der Mitte des Abschnitts über fünf Takte und fällt anschließend ins Flüstern zurück. Die 32stelkette bezieht einen Großteil ihrer Linien aus zwei verwandten Figuren, die abwechselnd oder kanonisch verschränkt verlaufen. Der Ankerton *e* wird zu Beginn des Abschnitts im Bass zweimal lange nachklingend angeschlagen und am Ende der Toccatà, die das erste Segment beschließt, in einer indirekten Diskantlinie zum Ausgangspunkt des zweiten Segmentes geführt.¹¹ Vom Einsatz der 64stel-Bewegung an lassen beide Hände eigene Spitzentonalien erkennen, wobei

¹¹Vgl. Bass T. 42-45, 48-49: *E'*, T. 51-52: *E*; Diskant T. 56: *e'*, T. 57-58: *f'-fis'-g'-gis'-a'*.

die kürzere der linken Hand das regelmäßige Metrum mit off-beat-Akzenten herausfordert,¹² während der Aufstieg der rechten Hand in gleichmäßigen Achteln verläuft und zu dem Ton führt, mit dem das Seitenthema nach einem Ritardando den Abschnitt A' eröffnet.¹³

Im ruhigen Ausgangstempo erklingen die beiden Themen nun in neuer Harmonisierung. Dabei spielt der so prominent erreichte Ton *as* – der Mittelstimmenorgelpunkt der Eröffnungstakte – eine besondere Rolle. Das Seitenthema eröffnet mit einer in *as* zentrierten Melodie und schließt sechs Takte später mit einer Wendung, die als Rückführung zu *as* angelegt ist, jedoch nach einer Verzögerung überraschend zu *g* abgebogen wird.¹⁴ Aus diesem *g*, das im Folgetakt zur Mittelstimme des nun enharmonisch in *cis* notierten und neu harmonisierten Hauptthemas wird, erwächst nach drei Takten eine schubweise chromatisch aufsteigende Linie, die erst anlässlich der Transposition des Themas auf den sekundären Ankerton *e* abbricht.¹⁵ Unter dieser Transposition etabliert sich das *as* – alternierend mit seiner enharmonischen Alternative *gis* – als off-beat-Ankerton, der wenig später den aus dem Kopfsatz übernommenen Tritonuswechsel im Bass auf *Gis'-D* transponiert.¹⁶ Erst mit dem Schlusstakt in reinem Des-Dur erweist sich das *as* als von langer Hand vorbereiteter, geduldig im Hintergrund wirkender Dominantton zum *des*-Grundton des “Liedes”.

Der dritte Satz beginnt auf *h* und endet in Fis-Dur. Er durchmisst somit die von frühklassischen Sonatenreprise vertraute Entwicklung von der Subdominante zurück zur (Dur-)Tonika, als wollte Dutilleux die drei Sätze in eine tonale Struktur gießen, die das klassische dreisätzig Schema mit Grundtonart / Sekundärtonart / Grundtonart zur Einheit bindet. In Aufbau und Tempofolge ist das Finale ungewöhnlich: ein Choral mit Variationen.

Choral	T. 1- 27	<i>Large</i>	(♩ = 50)	ca. 1'50"
Variation I	T. 28-150	<i>Vivace</i>	(♩ = 100)	ca. 1'10"
Variation II	T. 151-403	<i>Un poco più vivo</i> etc.	(♩ = 126)	ca. 2'45"
Variation III	T. 404-429	<i>Calmo</i>	(♩ = 126)	ca. 2'00"
Variation IV	T. 430-632	<i>Prestissimo</i>	(♩ = 184)	ca. 2'00"
(Coda)	T. 633-668			ca. 0'55"

¹²Vgl. die mit Akzent hervorgehobenen Töne in T. 64-70: *fis'-g'-gis'-a'-b'-h'-c'-cis'*.

¹³Vgl. Diskant T. 64₃-74: *dis"-dis"-dis"-dis"-e"-e"-f"-fis"-g"-gis"-a"-b"-h"-c"-cis"-d"-es"*, *d"-es"-e"-e"*, *dis"-e"-f"*, *e"-f"-fis"*, *f"-fis"-g"*, *fis"-g"-as"*, *fis"-g"-as"*, *fis"-g"-as"*, *fis"-g"-as"*, *fis"-g"-as"*, *fis"-g"-as"*, *fis"-g"-as"* *as"*.

¹⁴Vgl. in T. 78-79 *heses-as-ges-fes-ges-g* statt des erwarteten *heses-as-ges-fes-ges-as*.

¹⁵Vgl. T. 79-81: *g*, T. 82-84: *gis-a-ais*, T. 85-88: *a-ais-h*.

¹⁶Vgl. das 2. + 4. Achtel in T. 89-90 ||: *gis/gis'-As'/As* :||, T. 91-93 |||: *Gis'/Gis-D/d* :|||.

Dutilleux erläuterte seinem Interviewer Claude Glayman gegenüber, die vier Variationen könnten “als die vier Abschnitte einer Sonate” aufgefasst werden.¹⁷ Demnach entspricht der *ff* beginnende und endende Choral der gewichtigen Einleitung vor einem schnellem Kopfsatz (Variation I). Die im 6/16-Metrum gehaltene Variation II dient als Scherzo, wobei sich das mit *Un poco più mosso* bezeichnete Grundtempo organisch aus dem zehntaktigen *Animando*-Schluss der Variation I entwickelt, indem deren 2/4-Takt zunächst nahtlos in halbtaktige Unisono-Anschläge übersetzt und erst später triolisch aufgespalten wird. Das umfangreiche ‘Scherzo’ selbst ändert in seinem letzten Drittel mehrfach das Tempo, wird zunächst beschleunigt (*animando poco a poco*) und dann beruhigt (*Calmato*), bevor es bei zunehmend verhaltener Bewegung der ganztaktigen Noten in den ‘langsamen Satz’ überleitet. Variation III entspricht mit ihrem 4/2-Takt dem Adagio einer Sonate. Die abschließende Variation IV ist in sich komplex gegliedert. Das 6/8-Metrum im ersten Segment scheint auf eine Gigue anzuspielen; danach geht die Musik mit dem schlichteren 2/4-Takt in ein virtuosos Finale über. Wie in Variation III setzt Dutilleux auch hier das letzte Drittel ab, indem er zunächst nach Art einer Stretta beschleunigt (*accelerando – sempre accelerando – più vivo – sempre accelerando*). Dann lässt er die “Sonate in der Sonate” mit einer Coda, die ein Gegenstück zur langsamen Einleitung im “Choral” bildet, ruhig ausschwingen (*poco allargando – allargando – molto allargando*).

Das Choralthema besteht aus drei Teilphrasen: [a, b, b']. Zielintervall von [a] und [b] ist der Tritonus *gis-d*; [b'] erweitert [b] um zwei rhythmisch modifizierte Versionen des Themenkopfes¹⁸ und gipfelt in einem ornamentierten *d-gis*. In der Umkehrung des Choralthemas sind diese Verhältnisse vertauscht: [a] und [b] münden in das Intervall *d-gis*, [b'] in ein ornamentiertes *gis-d*. Da auch die Anfangstöne der Teilphrasen im Verhältnis eines Tritonus zueinander stehen (*h - f*, d.h. die aus den Wechselbewegungen des Basses in den vorangehenden Sätzen vertrauten Töne), wird bei Transpositionen des Themas oder dessen Umkehrung auf *f* dreimal das Zielintervall *gis-d* bzw. *d-gis* erreicht, bei Transpositionen auf *d* oder *gis* dagegen der Tritonus *f-h* bzw. *h-f*.

¹⁷“Je souhaitait produire une œuvre d’une certaine ampleur et dont le langage serait dense, lui trouver un accent, une certaine profondeur et un cadre formel particulier. Cela explique les quatre variations du Finale que l’on pourrait assimiler aux quatre parties d’une sonate (une sonate dans une sonate).” Henri Dutilleux in *Mystère et mémoire des sons: entretiens avec Claude Glayman* (Paris: Actes Sud, 1997), S. 62.

¹⁸Vgl. T. 1 *h-cis-ais* mit T. 6-7 *d-e-cis, f-g-e*.

Klaviersonate III: Das Choralthema und seine (hypothetische) Umkehrung

The image displays two systems of musical notation in 3/2 time. The top system represents the original Choral Theme, beginning with a six-part harmony labeled 'a' and a single voice line labeled 'b'. The bottom system represents the hypothetical inversion, starting with a six-part harmony labeled 'b'' and a single voice line labeled 'b'.

Die Wechselbeziehung der zwei Tritoni spielt im tonalen Aufbau des “Choral”-Abschnittes eine wesentliche Rolle: Auf das mit *h* beginnende, in Vieroktaven-Parallele eingeführte und rhythmisch komplementär mit Bassakkorden untermauerte Thema folgt ein Einsatz, in dem [a], sechsstimmig harmonisiert, auf *gis* einsetzt, [b] und [b'] dagegen eine Engführung unbegleiteter Oktaven von *h* und *d* aus bilden. Nach einem Teilschluss in überraschendem – und überraschend leisem – Des-Dur und einem neuen Spannungsaufbau fügt Dutilleux einen dritten Themaesatz hinzu, der alle früheren Eigenschaften kombiniert: Schon [a] verläuft hier als Engführung von *d* und *f* aus; zudem ist es mit Bassakkorden ergänzt wie im ersten Einsatz und vielstimmig homophon gesetzt wie im zweiten Einsatz. Im Anschluss daran erklingt [b] in Oktaven von *as* (= *gis*) aus, im Viertelabstand enggeführt mit Imitationen von *d*, *h*, und *d* aus. Mit dem Zieltritonius der führenden Stimme, dem sich die Imitationen und der Bass homophon anschließen, endet der getragene Teil des Chorals. Es folgt eine *ad libitum* markierte Passage ohne Taktstriche, die mit einer Engführungskette des [b]-Kopfmotivs beginnt (deren Einsätze gehen weiterhin konsequent von *as*, *h*, *f* und *d* aus) und mit einem toccatenartigen Spiel beschleunigend in die erste Variation überleitet.

Das Choralthema ist noch konsequenter modal als die Themen der vorangegangenen Sätze. Dutilleux bildet es aus der oktatonischen Skala, dem gleichmäßigen Wechsel von Ganzton und Halbton: für das Original aus *h-cis-d-e-f-g-gis-ais-h*, für die Umkehrung aus *h-c-d-es-f-fis-gis-a-h*. Beiden gemeinsam sind die Töne *h*, *d*, *f* und *gis*.

Variation I, in der “Sonate in der Sonate” der ‘Kopfsatz’ nach der langsamen Einleitung, bildet mit dem Choral eine tonale Einheit, insofern Dutilleux das zur Grundtonart subdominante Tritonuspaar auf *h* über dessen subdominante Transposition zur Grundtonart des Werkes führt:

Die Einsätze des Choralthemas in T. 28-100 erfolgen auf den Tönen *e*, *b* und *g*, die in T. 101-150 mehrheitlich auf *fis*. Dabei erklingt das Thema in seinen vier umfangreicheren Einsätzen¹⁹ rhythmisch variiert und erweitert mit Durchgangsnoten. Zudem sind die beiden ursprünglich in [b'] eingebetteten Transpositionen des [a]-Kopfmotivs nun durch eine angehängte Tritonus-Transposition des vollständigen [a] ersetzt.

Klaviersonate III: Das Choralthema in Variation I

III: T. 28

8
staccato, molto ritmico

Bezüglich ihrer Textur ist die Variation polyphon angelegt: Der erste Choralthemaeinsatz im tiefen Bassregister erklingt nach Art eines Fugensubjektes unbegleitet; erst die Überleitung zum zweiten Einsatz wird durch drei Intervallanschläge der rechten Hand ergänzt. Der zweite Einsatz übernimmt diese Intervallanschläge als sporadische Untermalung, der dritte führt beide Hände als Parallele im Abstand von zwei Oktaven, erneut ohne konkurrierendes Material. Erst in der auf [a] allein basierenden Entwicklung fügt Dutilleux teils lokal wiederholte Begleitmuster hinzu.²⁰ Aus den beiden letzten fragmentarischen Einsätze auf *fis* erwächst ein Oberstimmenorgelpunkt *fis* (T. 136-143), der mit zunehmenden Sechzehntelketten der Mittelstimme einhergeht und mit der oben erwähnten Beschleunigung zur Variation II überleitet.

Der 'Scherzo'-Abschnitt des Finale beginnt mit einem achttaktigen Sekundärthema aus zwei verwandten Hälften sowie dessen viertaktiger Ableitung. Beide verlaufen in gleichmäßig rhythmisierten Schlägen.²¹ Im ersten Segment des Satzes und der teilweise variierten Transposition im zweiten Segment münden die Formen dieses Sekundärthemas jeweils in eine Engführung des augmentierten Choralthemaeinsatzes, abgerundet mit

¹⁹Einzig die drei Choralthemaeinsätze, mit denen die Variation auf *e*, *b* und *g* eröffnet (vgl. T. 28-37, 45-54, 58-67), sowie der Umkehrungseinsatz auf *fis*, mit dem die Variation zur Tonika der Komposition zurückführt (T. 107-115), präsentieren drei Teilphrasen. Die anderen Einsätze beschränken sich auf [a], neutralisieren später sogar den Rhythmus und vergrößern das Zielintervall vom Tritonus zur reinen Quint.

²⁰Vgl. vor allem T. 78-85, 92-102, 107-112 und 121-135.

²¹T. 151-158/159-166 *cis-a-es-as-d-g-c-as*, *cis-a-as-d-g-c-es-as* und T. 167-170/171-174/175-178/179-181 *cis-a-es-g-h-g-c-e*, beide mit Transpositionen.

kurzem Toccataspiel.²² Das dritte Segment wird wieder ausschließlich vom Choralthema dominiert, dessen Teilphrase hier viermal mit wachsendem Schlussintervall ertönt, zweimal in halbtaktig homophonen Schlägen, zweimal in arpeggierter Auflösung der Akkorde. Nach einem Zwischenspiel folgen zwei Kanonpräsentationen von [a], denen eine [b]-Variante als Kontrapunkt gegenübergestellt ist, sowie zwei Einsätze von [a] im ursprünglichen Rhythmus in einer zur Vierstimmigkeit gefüllten Sextenparallele. Eine nicht-thematische Steigerung wird mitten in der 16tel-Bewegung durch eine kurze Fermate unterbrochen. Im anschließenden *Calmato*, das zum *pp subito* einbricht und über 62 Takte bis zum Ende der Variation ganz leise bleibt, entwickelt Dutilleux nach fächerförmig zusammenlaufenden Stimmen eine sechstönige Ostinatofigur, die zusammen mit ihrer Transposition einen Großteil des dritten Segmentes bestimmt²³ und auch die ersten drei der fünf augmentierten Einsätze der [a]-Umkehrung begleitet.²⁴ Ein sechster Einsatz, diesmal wieder in gerader Richtung, entpuppt sich als Beginn des vollständigen, um einen Halbton höher versetzten Choralthemas, mit dem Variation III – das ‘Adagio’ innerhalb des Finalsatzes – beginnt. Die verschiedenen Themenfragmente des Satzes heben sich mit *pp* nur wenig von ihrem *ppp dolcissimo* gehaltenen Umfeld ab.

Im *Prestissimo* der Variation IV herrscht die [a]-Umkehrung allein, mit Einzeleinsätzen oder Engführungen, rhythmisch neutralisiert in halb- oder ganztaktigen Schritten, untermalt mit klopfenden 6/8-Figuren oder spielerischen 16teln. Die sechs Kreuzvorzeichen, die Dutilleux schon seit dem dritten Adagiotakt vorsieht, deuten auf ein nahendes Ende des Satzes in Fis-Dur hin. Ein wiederholtes *ais*, das als Orgelpunktton in verschiedenen Bassoktaven erklingt,²⁵ und eine gut 100taktige Passage, die auf A-Dur Bezug nimmt, können nicht von diesem Ziel ablenken. Die Steigerung der Dynamik, die mit der brillanten Beschleunigung beginnt, setzt sich in der thematisch ausschwingenden Coda fort. Das Finale und mit ihm die Sonate erreicht den abschließenden Fis-Dur-Dreiklang über dem Basston *Ais* in feierlich gedehntem, strahlendem *fff*.

²²Segment I: T. 151-205, darin Engführung Choralthema-Augmentation mit Einsätzen in Mittellage T. 185-194 (*es*) und Bassoktaven T. 190-201 (*as*); Toccatenabschluss T. 202-205; Segment II: T. 206-267, darin Engführung Choralthema-Augmentation mit Einsätzen in Mittellage T. 240-249 (*as*) und Bassoktaven T. 245-255/253-263 (*des/e*); Toccata T. 264-270.

²³Vgl. T. 356-364, 366-386: |||: *e-f-dis-f-d-f*:|||, T. 389-395: |||: *h-c-ais-c-a-c*:|||.

²⁴Von T. 373, 381, 389, 393, 397, 400: [a]-Umkehrung von *cis'*, *a'*, *eis''*, *d'''*, *h''''* und *h''*.

²⁵T. 426-457 alle drei Takte; dann 459, 465, 469, 472-475, 488-490, 492-493.