

Symphonie n° 1

Dutilleux schrieb seine erste Sinfonie im Jahr 1951. Die Uraufführung mit dem Orchestre National de France unter Roger Désormière fand am 7. Juni 1951 im Théâtre des Champs-Élysées statt. 1955 wurde das Werk vom Forum des internationalen Musikrates mit der Mozart-Medaille der Unesco ausgezeichnet. Die mit 85 Instrumentalisten besetzte Sinfonie umfasst vier Sätze, von denen die beiden Ecksätze als Variationen gebaut sind. Ähnlich wie in der Klaviersonate ist der Finalsatz gegliedert, hier mit langsamer Ein- und Ausleitung als Rahmen um zwei schnelle, längere Binnenabschnitte.

I	Passacaille, Andante	(150 Takte)
II	Scherzo molto vivace	(505 Takte)
III	Intermezzo, Lento	(150 Takte)
IV	Finale, con variazioni	(504 Takte)
	Largamente	(T. 1-32)
	Allegro	(T. 33-242)
	Scherzo	(T. 243-481)
	Lento	(T. 482-504)

Der tonale Verlauf der Sätze beschreibt eine Entwicklung mit einigen überraschenden Rückungen: Der auf a-Moll bezogene Kopfsatz endet mit einem A-Dur-Tredezimenakkord über *cis*. Das *cis* dient dem *attacca* anschließenden ersten Abschnitt des "Scherzo" als Ausgangspunkt. Dieser Abschnitt ist durch die beiden Tritoni *cis-g* und *c-fis* bestimmt, endet vor einer Generalpause aber wieder auf *a*, unternimmt danach von *a* aus einen Neubeginn und schließt am Ende mit einem reinen D-Dur-Dreiklang. Das "Intermezzo" setzt mit Bezug auf e-Moll ein und endet nach einem Wechsel zwischen Des-Dur und einem angedeuteten E-Dur auf einem mehrstimmigen *e*. Diese Ambivalenz greift das "Finale" auf, indem der Ton *e* das melodische Geschehen über lange Strecken beherrscht, das "Largamente" aber auf der Umkehrung eines alterierten Cis-Dur/Moll-Akkordes basiert und das abrundende "Lento" in reinem Des-Dur endet.

Die Anlage des Kopfsatzes als Passacaglia ist ungewöhnlich. Das viertaktige Bassthema verbleibt in T. 1-3₁ innerhalb des a-Moll-Dreiklanges; die abschließende Terzenbewegung bereitet chromatisch mit *des-d-dis-(e)* über *b-h-b-(a)* die Wiederkehr der Tonika vor:

1. Sinfonie I: Das Passacagliathema

Andante ♩ = 60

Kontrabässe pizz.

Dutilleux gruppiert je zwei Themaphrasen in gleicher Instrumentierung unter ähnliche Muster in den hinzutretenden Stimmen. Der Hauptabschnitt umfasst zwanzig Phrasen. Die *pp pizzicato* spielenden Bässe stellen das Thema allein vor, bevor sie in zwei langen Abschnitten von den Celli verdoppelt und dazwischen in zunehmend vielfarbiger Beteiligung in eine große Steigerung geführt werden.¹ Die variierenden Muster der höheren Stimmen entwickeln sich von ruhigen Sekundfiguren und -mordenten der Klarinetten über Triller, homophone Akkordschläge und *leggiere*-Figuren der Flöten und Trompeten zu einer Kontrapunktik aus strahlenden Kanti- lenen über virtuoson Läufen, im achten bis zwölften Viertakter von meist synkopischen *sffz*-Akzenten der Blechbläser herausgefordert. Die letzten vier Themaphrasen unterliegen einem in Quinten aufsteigenden vierstimmigen Kanon der Streicher,² in dessen zweiter Hälfte Dutilleux das Hauptthema des dritten und vierten Satzes andeutungsweise vorausnimmt:

1. Sinfonie I: Der Streicherkanon mit einer Vorform des Hauptthemas

I: T. 65 etc.

III: T. 121 etc.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with a series of eighth notes and some accidentals, starting with a quarter rest. The bottom staff is in treble clef and contains a more complex melodic line with many beamed notes and slurs, indicating a more active or virtuosic passage.

Dieser Kanon wird frei fortgesponnen über neun sanft steigernde Takte (*poco a poco più espressivo, un poco animando*). Dann stellen Trompete und Englischhorn neue Varianten der Themaphrase vor, die die Staccato-Towiederholungen des Anfangs durch ein Legato langer Noten und die Einstimmigkeit durch vier- und mehrstimmige Harmonisierung erweitern, während in den Nebenstimmen weiterhin Fortspinnungen des Streicherkanons erklingen.³ Im Zuge dreier weiterer Einsätze der Themaphrase in der Trompete erfolgt eine Verdichtung der Rhythmik zu einer erneuten Steigerung von Tempo und Dynamik.

¹Vgl. Kontrabass + Cello in Themaphrase T. 2-6, 11-12 (mit Pauken) und 17-20. Zwischen diesen Rahmenpunkten erklingt der doppelte Viertakter komplementär in Bläsern/Pauke/Harfe, Pauke/Harfe/Bässen und schließlich in Bläsern/Pauke/Harfe/Klavier/Bässen.

²Vgl. Solo-Celli ab Ziffer [11] von *e*, nach vier Takten gefolgt von den Bratschen mit Einsatz von *h*, Violine II ab [12] von *fis'*, gefolgt von Violine I mit Einsatz von *cis''*.

³Vgl. das Passacaglia-Thema in den Blechbläsern, unter Führung der Trompete in [14], des Englischhorns in [15], der Trompete in [16] und des Englischhorns in [17].

In der folgenden Liquidation isoliert die Trompete den Themabeginn, während die Begleitstimmen, verstärkt durch die Trommel, Punktierungsfiguren dagegensetzen. Wenn Dutilleux dann ein letztes Mal die Themaphrase aufgreift, ist sie stark modifiziert: Zu einem *ff*-Gongschlag setzen Flöten, Xylophon und Klavier im höchsten statt im tiefsten Register ein, in einer Transposition, die das a-Moll-Arpeggio zum übermäßigen Dreiklang dehnt.⁴ In einer zweiten Liquidation kehren die melodisch führenden Instrumente – hier Celesta und Violine I – dann jedoch zum Themenanfang im ursprünglichen a-Moll zurück. Nach vielerlei Trillern und Skalen in unterschiedlichen Tempi und Richtungen endet der Satz im schon erwähnten Tredezimenakkord auf *a*, mit *cis*, der pikardischen Terz, im Bass.

Der zweite Satz holt nach, was der Kopfsatz mit seiner ungewöhnlichen Passacagliaform versäumt hat: Das *Scherzo molto vivace* ist mit Exposition, dreiteiliger Durchführung und transponierter Reprise als Sonatensatz angelegt.⁵ Das in der Exposition eingeführte thematische Material umfasst in der Hauptsache drei Komponenten, denen der (im Notenbeispiel durch eckige Klammern markierte) Tritonus – einmal als *cis-g*, viermal als *c-fis* bzw. *fis-c* – gemeinsam ist:

1. Sinfonie II: Die thematischen Komponenten im Scherzo

II. SCHERZO MOLTO VIVACE

♩ = 84-88

tiefe Streicher
T. 1-8

Piccolo, Klavier
und Celesta
T. 21-25

gestopftes Horn
T. 25-32

The musical score consists of three staves. The first staff is for low strings (T. 1-8) in bass clef, 6/16 time, marked *pp* and *pizz.*. The second staff is for piccolo, piano, and celesta (T. 21-25) in treble clef, marked *mf* and *leggiero*. The third staff is for muffled horn (T. 25-32) in treble clef, marked *p*. The key signature has one sharp (F#). A tempo marking indicates a quarter note equals 84-88 beats. Brackets and a dashed line with the number 8 above it indicate thematic components across the staves.

Im zweiten Segment der Exposition erklingt in den Kontrabässen und einem Tremolo der Harfe ein zwanzigtaktiger Orgelpunkt auf *cis*, während zwei Fagotte die Hornkantilene einen Halbton aufwärts transponieren. In der Folge steigert Dutilleux die Staccatofigur im komplementären Spiel von

⁴Vgl. Ziffer [22]-[24] ||: *cis'''-a''-f''-a''-f''-cis'''-dis''*, *b''-fis''-h''-g''-c'''-gis* :||.

⁵Exposition T. 1-97; Durchführung T. 98-250, 250-349, 350-410; Reprise T. 410-505.

Bläsern, Streichern und Klavier mit Unterstützung der Pauken und einem kurzen Unisono-Aufstieg zum *f* und führt sie dann in einem mächtigen, von einem Wirbel der kleinen Trommel unterstrichenen Abwärtsgang zum Unisono-*a*, das die Pauke über zwei Takte verlängert. Eine Generalpause markiert das Ende der Exposition.

Der erste Abschnitt der Durchführung basiert in seiner ersten Hälfte ausschließlich auf der Staccatofigur. Nach einem Beginn mit zwei bald abgebrochenen Anläufen erklingt in den mit Dämpfern spielenden Streichern ein 71-taktiges Unisono ununterbrochener Sechzehntel, die von *a* ausgehen und zu *a* zurückkehren. Die zweite Hälfte des ersten Durchführungsabschnitts beginnt als Variante ([46]-[47] ≈ [37]-[38]), wobei die Staccato-sechzehntel jetzt in abwechselnden hohen Bläserstimmen ertönen. Ab [47] tritt in Fagotten und Bratschen ein Motiv hinzu, in dem Dutilleux das aufschnellende Tritonusskalensegment aus der ersten Expositions-komponente verarbeitet (hier als *g—des'*). Dieses Motiv beherrscht mit zahlreichen Einsätzen in originaler und umgekehrter Richtung die verbleibenden 65 Takte des Abschnitts, der bei Ziffer [54] mit *es*, dem Tritonus des Ausgangstones, endet.

Auch im zweiten Durchführungsabschnitt unterscheidet man zwei Segmente. Das erste ([54]-[57]) initiiert und beherrscht das Klavier mit einer zunächst ganz leisen Figur aus in Oktaven geführten Legatosechzehnteln im höchsten Register. Nacheinander treten die Celesta und verschiedene hohe Holzbläser hinzu, wobei sie crescendoierend in immer tiefere Oktaven vordringen. Nach einem von ganztaktigen Paukenschlägen unterstrichenen Höhepunkt endet dieses Segment, leicht verbreiternd, erneut auf *a*. Im zweiten Segment (Ziffer [58]-[65]) entwickelt Dutilleux Ausschnitte aus der thematischen Staccatofigur im Kontrast mit deren Umkehrung zu einer Art *Caccia* über einem Blechbläserorgelpunkt auf *cis*, gefolgt von zwei durch einen Rhythmus⁶ in Becken und Harfe charakterisierten achttaktigen Phrasen. Die Entwicklung wird gekrönt von viertaktigen Phrasen mit mordentverzierten Akkordschlägen und mächtigen Aufwärtsläufen.

Durchführungsabschnitt III wird in seinem Hauptsegment ([66]-[71]) von einer vielgliedrigen Kantilene mit zahlreichen Farbwechseln überstrahlt.⁷ Im Hintergrund erklingt in der ersten Hälfte in den jeweils nicht beteiligten Instrumentengruppen ein *martellato* gewünschter Rhythmus,

⁶Der als $\underline{\bullet} \cdot \mid \underline{\times} \cdot \mid \underline{\bullet} \cdot \mid \underline{\bullet} \cdot \mid \underline{\bullet} \cdot \mid \underline{\times} \cdot \mid \underline{\times} \cdot \mid \underline{\times} \cdot \mid$ notierte Rhythmus klingt wie $\underline{\bullet} \underline{\bullet} \underline{\bullet} \mid \circ \cdot$.

⁷*a — b-f-e-dis-gis—, a—b-cis-d-es-b-a-gis—, b-a—, b-ges-f-e-gis-es-d-cis—, a — es-as-d-h-b—, es-c-h—, f-b-e-des-c-f-d-cis-fis-dis—.*

Dabei ist die kettenartige Kantilene [a] überwältigend beherrscht von dem immer wieder aufgesuchten Spitzenton und die durch Oktavversetzung eines einfachen Sekundanstiegs weit gespreizte Dreitonfigur ($h-c-d-h-$ bzw. $e-f-g-e-$), die im vierten Sinfoniesatz den Kopf des Hauptthemas bilden wird. Die kürzere Kantilene [b] erklingt beim ersten Mal in einer *pp* gehaltenen Parallele von Fagott und Trompete mit einer kontrapunktischen Gegenstimme in der Klarinette und dem Endglied $d-dis-b-e$ in den in Oktaven spielenden ersten Violinen. Bei der zwölf Takte später erfolgenden Wiederholung übernehmen Oboe und Klarinette das Hauptsegment, Bratschen und Celli die Gegenstimme und die Flöte das Endglied. Die dreizehn Einsätze des nur fünftaktigen [c] wandern durch fast alle hohen Instrumente, wobei die Abstände zunehmend geringer, die Engführungen immer dichter werden.¹⁰ Die reprisenartig erklingende Kantilene [a'] ist von h nach e transponiert. In der Coda (ab [20]) stellen Celesta und Klavier der in tiefere Register absinkenden Fortsetzung von [a'] überraschend die kontrapunktische Gegenstimme von [b] zur Seite. Der Satz endet – nach einem im Notenbeispiel nicht gezeigten, *ppp* getupften F, G, e der Pauken, mit einem lange verklingenden e der Klarinetten. Unter diesem wechseln die Streicher mehrfach zwischen Des-Dur und einem enharmonisch notierten E-Dur, bevor das Intermezzo auf einem gemeinsamen E/e der tiefen Streicher schließt.

Der Finalsatz, der bzgl. seiner Spieldauer die Balance zu Scherzo + Intermezzo hält, ist sowohl in seiner Thematik und seiner Struktur als auch rhythmisch und metrisch vielschichtig konzipiert. Die ersten drei der vier Abschnitte sind in sich gegliedert, so dass man zwischen Einleitung und Coda sechs eigenständige Segmente ausmachen kann, die sich dank ihrer rhythmischen Eigenheiten deutlich unterscheiden.

<i>Largamente</i>	Einleitung	[1]-[2] [3]-[4]	Finale-Thema Hauptthemakopf
<i>Allegro</i>	Variation I	[5]-[8]	Hauptthemakopf + Achtelmotiv 1
	Variation II	[9]-[15]	Achtel motive 1 + 2
	Variation III	[16]-[23]	Seitenthema
	Variation IV	[24]-[26]	Seitenthema + Achtelmotiv 1
	Brücke	[27]	
<i>Scherzo</i>	Variation V	[28]-[46]	Achtel motive + Nebenthemen
	Variation VI	[47]-[53]	Haupt- + Seitenthemakopf
	Brücke	[54]	
<i>Lento</i>	Coda	[55]-[59]	Codathema + Seitenthema

¹⁰Piccolo, Flöte, Oboe, Klarinette, Celesta, Harfe, Violine I und zum Schluss auch noch Trompete, Horn und Bratschenflageolett.

Wie die obige Übersicht zeigt, komponiert Dutilleux hier nicht, wie in der Passacaglia des Kopfsatzes, eine Phrase oder eine kleine in sich geschlossene Form, die er dann mehreren Variationen zugrunde legt. Auch der Satztitle deutet ja bei aufmerksamem Lesen an, worum es dem Komponisten geht: Dieser Satz ist das Finale, und (vgl. das Komma) er präsentiert sich “mit Variationen”. Das Material, das hier variiert wird, ist vielfältig und teilweise eher indirekt auseinander abgeleitet. Auffällig ist vor allem das Auftreten eines zweiten, in seiner zuerst erklingenden Form umfangreichen Themas an einer Stelle im Allegro, die – wäre dies ein Sonatensatz mit dualer Themenbildung – die Einführung des Seitenthemas erwarten ließe. Die Tatsache, dass die Kopfsegmente sowohl des Haupt- als auch dieses Seitenthemas im Scherzo-Abschnitt “durchgeführt” werden und dass der Seitenthemakopf sogar in der Coda noch eine entscheidende Rolle spielt, deuten eine Überlagerung der Variationsform mit der Sonatensatzform an. Wie Dutilleux selbst zu seinen Studenten sagte: “Sie können immer versuchen, die symphonische Substanz beizubehalten, während sie sich von der traditionellen Rhetorik befreien.”¹¹

Ein Beispiel dieser Befreiung liefert eine Gegenüberstellung der Themen in Eröffnung und Coda. Beide sind umfangreicher als alle thematischen Komponenten im Inneren des Satzes; beide werden in vollem Umfang im Inneren des Satzes weder zitiert noch variiert; und beiden ist gemeinsam, dass ein Randton im melodischen Verlauf immer wieder aufgesucht wird. In der Eröffnung ist dies ein hohes *e*, unter dem sich die verschiedenen Segmente in zunehmend großem Abstand absenken; im Coda-Thema dient das mittlere *cis* als Basis, über der sich die Segmente immer weiter erheben:

1. Sinfonie IV: Die Themen in Eröffnung und Coda des Finale

Largamente (♩ = 50)

Lento (♩ = 46)

¹¹Zitiert in Pierrette Mari, *op. cit.*, S. 39.

Das Eröffnungsthema nimmt genau die Hälfte des 32-taktigen Einleitungsabschnittes ein. Die Melodie erklingt im homophonen Satz der hohen Holzbläser und Streicher sowie in den Blechbläsern ohne Tuba. Beckenschläge betonen die Anfangstöne der Teilphrasen, ein Beckenwirbel hebt crescendo die abschließende Wendung $f''-g''-e'''$ hervor. Die tiefen Holzbläser und Streicher sowie Tuba, Klavier und Paukenwirbel setzen synkopisch den Orgelpunktton gis dazwischen, unterstrichen von kräftigen Schlägen der großen Trommel, während das Tamtam dem eingeschobenen Tritonuston d Nachdruck verleiht.

Nach dem Ende der sechzehntaktigen gegliederten Phrase und einem dreitaktigen homophonen Diminuendo setzen die Flöten erneut mit der Teilphrase $e'''-e'''-b''-c'''-e'''$ ein. Sie klingen jetzt sehr leise, doch ist die Harmonisierung ähnlich und der Orgelpunktton identisch. Vor diesem Hintergrund ertönt der in die Schlusswendung des Themas integrierte Kopf des Sinfonie-Hauptthemas, $e''-e''-e''-f'-g'-e''$, zunächst in zwei Solo-Celli, dann im Englischhorn. Mit $e''-fis'-gis'-e''-fis'-gis'-e''-f'-g'-e''$ rekapituliert das Englischhorn sodann die drei Abschlussglieder des Themas und leitet mit trompetenverstärktem *crescendo molto* zum *Allegro* über.

Der *Allegro*-Abschnitt beginnt mit einer achttaktigen Einleitung, die im initiierenden Tamtamschlag, dem Orgelpunktton gis sowie Becken- und Paukenwirbel an das *Largamente* anschließt, in den Ganztonfällen der Streicher und der Flatterzungenöne der Trompete jedoch neues Material bietet. In der Folge wird der Orgelpunktton gis zum Spitzenton des Hauptthemakopfes und erklingt als Oktavparallele $gis''-a'-h'-gis''$ zweimal im *ff* der Trompeten und Posaunen. Das Klavier setzt kontrapunktisch ein erstes Motiv aus *staccato marcato* bezeichneten Achteln dagegen, das in späteren Variationen in seinem Gestus selbst dann erkennbar bleibt, wenn Dutilleux einige Intervalle modifiziert, Dynamik, Artikulation und Register wechselt und den Umfang leicht erweitert; vgl. dazu die ursprüngliche Form in Variation I (Notenbeispiel) und die Modifikation in Variation II.

1. Sinfonie IV: Die beiden kontrapunktischen Achtelmotive

IV: T. 43  *ff marcato*

IV: T. 70  *mp molto legato*

IV: T. 77  *mp sempre*

Dasselbe gilt für das zweite kontrapunktische Motiv. Vom Fagott im Anschluss an die Variante des ersten eingeführt, ist es gekennzeichnet durch auftaktigen Beginn und eine weit ausschwingende Doppelkurve.

Auf die zweite Variation, die zur Gänze von den beiden Achtelmotiven in der gezeigten und weiteren Varianten beherrscht ist, folgt in Variation III ein längerer Abschnitt, der das zarte Seitenthema einführt und in weiteren fünf Einsätzen variiert. Den Hintergrund bilden tickende, *pp leggiero e secco* markierte Achtel, die anfangs als Tonwiederholungen auf der Stelle stehen, um sich später zu angedeuteten Linien zu formen, ohne jedoch einen thematischen Bezug erkennen zu lassen.

1. Sinfonie IV: Das Seitenthema in seinem vollen Umfang

Im zweiten Einsatz, einer Art “Nachsatz”, vergrößert Dutilleux das Ausgangsintervall zur Quint und modifiziert die Mitte. Später lässt er den Schluss ganz fallen und beginnt alternativ mit einem Tritonus, am Ende der Variation sogar mit einer kleinen Sext. Die drei mittleren Einsätze kombinieren die hohen Streicher mit hohen Holzbläsern in zweistimmigen Engführungen. Die vierte Variation setzt das Vorangehende fort, insofern sie kein neues Material vorstellt. Doch gibt Dutilleux ihr auf zweierlei Weise ein ganz eigenes Gesicht: Die Fagotte, das Klavier und – neu hinzugekommen – die Harfe spielen eine augmentierte Variante des ersten Achtelmotivs. Die sechs identischen Wiederholungen dieses Viertakters fungieren als asynchroner Kontrapunkt zunächst zu einer dreifachen, zur Fünftaktigkeit verlängerten Variante des Seitenthemas, das dadurch farblich hervorgehoben ist, dass die Violinen “*f intense*” auf der G-Saite spielen. Zwei weitere Zitate des Themas, auf derselben Stufe aber nun homophon harmonisiert, ertönen in den vier Hörnern. Den Abschluss der Variation bildet ein achttaktiges Tutti-Crescendo aus einem Zweitakter und seinen kaum modifizierten Wiederholungen, in den letzten vier Takten unterstrichen durch Pauke, Becken und einen Wirbel der kleinen Trommel.

Dieses Crescendo mündet in ein *pp subito*. Während die hohen Holzbläser in Flatterzunge zusammen mit der Celesta das zweite Achtelmotiv zitieren, von Fagotten, Tuba und tiefen Streichern in einem synkopischen Tritonuswechsel geankert (*C–Fis*), schreiten die hohen Streicher und die Blechbläser mit Vibraphon in Vierteltriolen über Halbenoten abwärts. Der Eindruck von Polyrythmik hebt diese zwölftaktige Phrase hervor, wozu auch das Allargando beiträgt, das das Crescendo der letzten vier Takte verstärkt.

Diese Brücke verbindet das etwa dreiminütige *Allegro* mit dem ebenso langen *Scherzo* innerhalb des Finale-Satzes. Dessen erste Hälfte ist als Prestissimo komponiert: Das ganztaktig gedachte 3/8-Metrum ist erfüllt von einer ununterbrochenen Kette gestoßener Achtel, deren Linien sich beim Lesen auf die beiden kontrapunktischen Motive zurückführen lassen, beim Hören jedoch den Eindruck eines Perpetuum mobile vermitteln. Erst ganz am Ende dessen, was wie eine wilde Jagd klingt, bei [42], gewinnen die tiefen Holzbläser und Streicher zusammen mit den Hörnern mit einem ersten lokalen Nebenthema ein wenig melodischen Halt zurück, zumal der Wechsel von chromatischen Schritten und Tritonussprüngen sehr einprägsam ist. Bei [44] folgen fünf gegen Schluss kettenartig verschränkte Einsätze eines zweiten lokalen Nebenthemas, dessen größere Notenwerte den Übergang zur ruhigeren zweiten Scherzohälfte vorbereiten.

1. Sinfonie IV: Die lokalen Nebenthemen in der Mitte des Scherzos

T. 367

T. 390
f intense

In der sechsten Variation, die die in der Partitur deutlich kürzer wirkende, hinsichtlich der Spielzeit jedoch gleich lange zweite Hälfte des Scherzos umfasst, schafft Dutilleux eine Polymetrik anderer Art. In den bei durchgehendem Achtelpuls nahtlos anschließenden 9/8-Takten stehen sich ganztaktige und hemiolische Bewegungen gegenüber. So beziehen sich die Fragmente der Achtelmotive in Flöte und Celesta auf die 9/8-Einheit, der Hauptthemakopf sowie die den Abschnitt durchziehenden Akkordwechsel jedoch auf 6/8-Einheiten, und der Seitenthemakopf schwebt außerhalb jeder regulären Metrik:

1. Sinfonie IV: Die Polymetrik in der zweiten Hälfte des Scherzos

T. 438 Flöten + Celesta *etc.* Flöten 8

1. Oboe

Vl. I 1. Pult 8

Horn 1+2, Celli

Die letzten vier Takte des Scherzos sind ein notengetreues Zitat der (dort dank des 3/8-Metrums zwölftaktigen) Brücke zwischen *Allegro* und *Scherzo*. Dieselbe Musik mit demselben *crescendo* und *poco allargando* sorgt hier für den Übergang vom *Scherzo* zum *Lento*.

Im *Lento* setzt Dutilleux das Spiel mit der Polymetrik fort: Er notiert den Abschnitt im 5/4-Metrum, unterlegt ihm jedoch eine trochäisch rhythmisierte Schicht (||: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ :||) aus Akkorden in den tieferen Streichern und Klarinetten, die nach jeweils mehreren Wiederholungen minimale Verschiebungen einzelner Stimmen durchlaufen. Das Schlagzeug schweigt in diesem Codasegment ganz. Kontrapunktisch zum dreimal in den Violinen erklingenden Seitenthemakopf bildet das *Lento*-eigene Thema ein stilles (ruhiges und leises) Fugato mit zwölf Einsätzen,¹² die beim Zielton *cis* ankommen, bevor auch die darunterliegenden Harmonien darauf einschwenken. Der Finalsatz und mit ihm die Sinfonie endet mit einem dreizehn Viertel langen Des-Dur-Dreiklang der Streicher, der > *ppp* erreicht wird und danach "erstirbt".

¹²Vgl. im *Lento* drei Einsätze des Seitenthemakopfes von *cis-g*, *cis-g* und *d-g* (Violine I: T. 484₂-487₁, Solovioline: T. 487₃-490₁, Solovioline T. 492₅-496₃) gegenüber 12 Einsätzen des *Lento*-Themas: dreimal von *cis* (Bratsche: T. 482-485₂, Bratsche + Horn 1/ Englischhorn: T. 485₃-490₁, Violine II: T. 487₃-490₂), Engführung mit drei Einsätzen von *gis*, *cis* und *cis* (Violine I + Englischhorn, Flöte + Celesta, Oboe: T. 489₄-495₃), vierteilige Engführung des Themenschlusses von *gis*, *cis*, *gis*, *cis* (Horn 1, Solo-Violine, Trompete 1, Solo-Violine: T. 495₅-498₃) und Engführung aus Umkehrung und Original von *gis* und *cis* (Englischhorn, Violine I: T. 497₅-502).

Der Kadenzschritt, über den dieser Des-Dur-Dreiklang erreicht wird, ist der von G-Dur fallende Tritonussprung. Dutilleux schlägt mit diesem Abschluss einen Bogen zum Anfang des Werkes zurück. Tonal gibt es eine Beziehung zum Beginn des zweiten Satzes, der durch den mehrfach wiederholten Aufstieg von *cis* nach *g* markiert ist. Hinsichtlich Register, Dynamik und genereller Stimmung dagegen erinnert das Ende der Sinfonie mit seinem sehr zarten, unter dem mittleren *c* angesiedelten Klang der Streicher an den Anfang des Kopfsatzes. Daniel Humbert in seiner Untersuchung zum Werk und Musikstil des Komponisten und Pierrette Mari in ihrer mit Analysen angereicherten Dutilleux-Biografie sprechen übereinstimmend von einer schattenreichen Traumstimmung, aus der diese Sinfonie erwächst und in die sie am Schluss zurücksinkt.¹³

Mit den Bildern von Schatten und Traum beziehen sich beide Interpreten auf eine Aussage, die Claude Glayman aus einem Gespräch mit Dutilleux zitiert:

Es gibt da eine Art Symmetrie, in dem Sinne, dass der erste und zweite Satz unmittelbar aneinander anschließen und der dritte und vierte ebenso. Aber es handelt sich um eine kontrastierende Symmetrie, denn zu Beginn des Werkes tritt die Musik aus der Stille hervor und mündet nach einem langen Crescendo in einem großen Forte, während der Verlauf im letzten Teil umgekehrt ist: man kehrt zur Stille zurück. [...] Diese Musik taucht in den ersten Takten langsam aus dem Schatten empor, um ganz zum Schluss wieder zur Dunkelheit zurückzufinden. So entsteht ein Übergang zwischen Wirklichkeit und Phantasie, vergleichbar mit Formung und Verlauf eines Traumes.¹⁴

¹³Daniel Humbert, *op. cit.*, S. 51-52; Pierrette Mari, *op. cit.*, S. 128.

¹⁴Übersetzt nach *Mystère et mémoire des sons*, S. 72ff.