

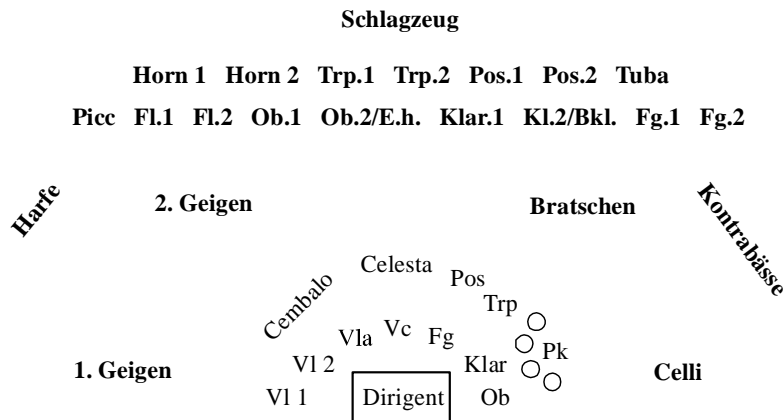
Kapitel II

Symphonie n° 2 “le Double”

Charles Münch, von 1949-1962 Generalmusikdirektor des Boston Symphony Orchestra, hatte eine private Aufnahme der ersten Sinfonie von Dutilleux gehört, war von der Komposition begeistert und führte sie 1954 in Boston, New York und Washington auf. Wenige Wochen nach diesen sehr erfolgreichen Konzerten wandte er sich an den Komponisten mit dem von der Koussevitzky-Stiftung geförderten Auftrag, für das 75. Jubiläum der Orchestergründung eine zweite Sinfonie zu schreiben. Die Uraufführung fand am 11. Dezember 1959 in Boston statt. Münch dirigierte das Werk anschließend auch in New York, Washington, Amsterdam, Paris, Strasbourg und im Besançon-Festival; bald nahmen auch andere Dirigenten die *Symphonie n° 2 “Le Double”* in ihr Repertoire auf.

Die Instrumentation der Sinfonie ist ungewöhnlich: Dutilleux stellt dem Orchester zwölf Soloinstrumente gegenüber, die im Kreis um den Dirigenten angeordnet spielen und mit dem großen Orchester abwechselnd in Dialog treten und verschmelzen sollen. Das Concertino umfasst ein Streichquartett, ein Holzbläsertrio, ein Blechbläserduo sowie Cembalo, Celesta und ein Set aus vier Pauken – und somit Vertreter aller gestimmten Instrumentenfamilien.

2. Sinfonie: Bühnenaufstellung mit Concertino und Orchester



Dutilleux betont in allen Äußerungen zu dieser Besetzung, dass er die Sinfonie keineswegs als einen modernen Nachfahren des Concerto grosso verstanden wissen möchte. Vielmehr handele es sich um die Idee des Double, „zwei Personen in einer einzigen, wobei eine wie der Widerschein der anderen ist.“¹ Die Bestimmung des Concertino und dessen Anordnung begünstigen etwas, was dem von der Raumwirkung der Musik faszinierten Dutilleux wichtig ist: Klangspiegelungen (*des reflets de sonorité*), Echo-wirkungen und eine Art natürlicher Stereophonie, aber auch Farbgegensätze zwischen den Instrumenten derselben Familie. „So haben zum Beispiel die Pianissimi des großen Streichquartetts offensichtlich eine ganz andere Qualität als die des kleinen, einfach besetzten Streichquartetts; ich habe dies vielfach ausgenützt.“¹

Dutilleux sagt über die Themen seiner Sinfonie, sie fänden „erst im Verlauf des Werkes ihr Profil, wie in einer nach und nach zum Ziel führenden Suche.“ Den Schlussakkord versteht er als eine Art „metaphysisches Fragezeichen“.² Diese Einschätzung fand er auf überraschende Weise bestätigt, als eine gute Freundin von Münch ihn in Bostons Kunstmuseum angesichts des berühmten Gauguin-Gemäldes *Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?* fragte, ob es nicht eine innere Verwandtschaft gäbe zwischen Gauguins Fragen und seiner Sinfonie „*Le Double*“. Im Gespräch mit seinem Interviewer bestätigt Dutilleux, dass sein Werk dieselben Fragen stellt.³

Paul Gauguin: *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*
Tahiti 1897. Boston Museum of Fine Arts



¹Dutilleux im Interview mit Angelico Surchamp. *Zodiaque* 135 (1983), S. 2-41 [10].

²„L'œuvre s'achève en effet sur un point d'interrogation qui est peut-être d'ordre métaphysique.“ Dutilleux in Surchamp, S. 11.

³Dutilleux in Surchamp, S. 39.

Die Struktur des Eröffnungssatzes, der unter der beziehungsreichen Überschrift “Animato, ma misterioso” steht, ist von den beiden ersten französischen Dutilleuxforschern ganz unterschiedlich gedeutet worden. Daniel Humbert konstatiert eine sechsteilige Folge aus Exposition – Durchführung I – Reprise I – Durchführung II – Reprise II – Coda.⁴ Pierrette Mari dagegen unterscheidet zehn “Episoden”.⁵ Insofern der Abschnitt, den Humbert als “Durchführung II” zusammenfasst, fast so umfangreich ist wie die Summe der ersten drei, erscheint es sinnvoll, ihn zu unterteilen, zumal das Material mehrmals deutlich wechselt. Auch finden Verarbeitung und Entwicklung der thematischen Komponenten aus der “Exposition” hier kaum statt, so dass der aus der Sonatenhauptsatzform in klassischen Sinfoniekopfsätzen übernommene Begriff irreführend wirkt. Es gilt also, ein Modell zu definieren, das sowohl der engen Beziehung des zweiten Abschnitts (Humberts “Durchführung I”) zur “Exposition” als auch der inneren Gliederung seiner “Durchführung II” Rechnung trägt. Das ist aussichtsreicher, wenn man nicht bemüht ist, den postklassischen Vorstellungen progressiver Entwicklung, die Dutilleux beflügeln, klassische Formmodelle zugrunde zu legen. Ich schlage vor, die drei ersten, auf primären thematischen Komponenten basierenden Abschnitte als A1, A2 und A3 zu bezeichnen, die drei kontrastierenden Passagen als B, C und D, die kurze Wiederkehr der primären Komponenten als A4 und die das Kontrastthema aus D aufgreifende Coda als D2.

Interessanter als die Form ist ohnehin die sukzessive und zuweilen kreuzweise Entwicklung des thematischen Materials. Mit dieser soll daher begonnen werden. Dutilleux eröffnet den Kopfsatz seiner zweiten Sinfonie mit zwei sehr einfachen Motiven, die in der Folge erweitert werden, dann zu längeren thematischen Komponenten anwachsen, als solche aber auch immer wieder neuen Wandlungen unterworfen sind und diese Metamorphose auch im zweiten und dritten Satz (*Andantino sostenuto* bzw. *Allegro fuoco*) weiter fortsetzen. Dasselbe trifft auch auf die erst nach den ersten drei Abschnitten eingeführten Komponenten zu – also das in Humberts “Durchführung II” neu eingeführte, mit den beiden Komponenten der “Exposition” kontrastierende Material.

⁴Vgl. Daniel Humbert, *op. cit.*, S. 63. Humbert gibt die Grenzen der sechs Abschnitte wie folgt an: Exposition bis 3 Takte vor [5], Durchführung I bis 4 Takte vor [11], Reprise I bis 3 Takte nach [13], Durchführung II bis Ende [31], Reprise II bis Ende [38].

⁵Vgl. Pierrette Mari, *op. cit.*, S. 130-133. Mari gibt statt Taktzahlen oder Partiturnummern nur Prosabeschreibungen, die nicht immer genauen Aufschluss über ihre Deutung der Struktur geben. Eindeutig erscheint vor allem ihre Einschätzung der Episoden I und II in T. 0-86 und 86-177.

Die erste Komponente des Kopfsatzes – im Folgenden “M1” genannt – ist ein dreitöniges Paukenmotiv. Es setzt mit *f-F* ein, dem Tritonus des satzeigenen Ankertones *h*, fügt sogleich ein *d* hinzu, stellt in drei jeweils nach Pausen anschließenden erweiternden Einsätzen schließlich das *h* voran und etabliert so den verminderten Dreiklang. Die Entwicklung der Figur *H-f-F-d* mündet in vier sukzessiv anwachsende Tonwiederholungsmuster, die den Ton *h* betonen. In ihrer motivischen Kürze ertönt diese Komponente im Verlauf des Satzes stets in der Pauke. Auch die thematischen Erweiterungen nehmen ihren Ausgang im Concertino (vertreten durch das Cembalo), werden jedoch dann, vielerlei rhythmischen Varianten unterworfen, für den Dialog zwischen den beiden Klangkörpern freigegeben.

Die Entwicklung des ersten Themas aus dem Motivkern ist faszinierend: Die ursprüngliche Form des Motivs aus Oktave und großer Sext erfährt erst in Abschnitt A2 ihre Vervollständigung zu einer zwölf Töne umfassenden Legatophrase (Thema 1). Die früher auftretende neuntönige, mit großer Sept und kleiner Sext eröffnende non-legato-Variante dagegen (Thema 1a) geht auf die Form zurück, die das Motiv erst in Abschnitt A2 verwirklicht – also *nach* seiner Erweiterung zum Thema.

2. Sinfonie I: Motiv 1 und Thema 1

M1, T. 0-1
Pauke

Thema 1a, T. 27-30
Cembalo

M1a, T. 38
Pauke

Thema 1, T. 47-51
Oboe

Die zweite thematische Komponente beginnt als Motiv ebenfalls mit dem Tritonus *f*. Aus einem langen Ausgangston schießt der mit Durchgangsnoten angereicherte verminderte Septakkord *f-as-h-d* in die Höhe, mit dem Ankerton *h* als Ziel. Die Hauptstimme ist stets der Klarinette des Concertino anvertraut. Schon in den ersten, in der Gestik noch knappen Erweiterungen gesellen sich Fagott und Trompete als Nebenstimmen hinzu. Thema 2 erwächst aus diesen Erweiterungen dort, wo die Hauptstimme in die Violinen und Flöten und auch die Nebenstimmen vom Concertino zum großen Orchester wechseln. Anders als Motiv 1 entwickelt Motiv 2 sich somit über zwei mehrstimmige Zwischenstufen allmählich zu einer thematischen Form und wird erst dann vielfach variiert.

2. Sinfonie I: Motiv 2 und Thema 2

M2, T. 1-5, 6-10, 12-15

Solo-Klarinette + Fg/Trp

Th2, 15-21

Auftakt Flöte, weiter + Picc/Vl.I

Auftakt Oboe, weiter + Vl.II

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Komponentenpaare findet sich im Aspekt der Engführung. Im Falle von Thema 2 ist die überlappende Imitation Teil des Materials selbst: Die beiden Hauptstimmen, angestoßen von den in die Höhe schießenden Läufen in Flöte und Oboe, zeigen ein ähnliches Intervallmuster, das zudem in jeder Stimme eine Teilsequenz umfasst: Sie beginnen jeweils mit aufsteigenden Halbtönen und fallen am Ende jedes Segmentes mit einer kleinen Terz. Beide Stimmen liegen, gemeinsam oder einzeln, späteren Metamorphosen zugrunde. Das mit der Terz endende, in geschweifter Klammer markierte Segment wird in der folgenden Analyse als “Thema 2-Kopf” bezeichnet.

2. Sinfonie I: Imitation in Thema 2

1 1 4 3 6 1 4 3 12

1 1 6 3 1

Das aus Motiv 1 erwachsende Thema 1 dagegen bringt keine polyphone Zweitstimme mit sich, entfacht aber in der zweiten Hälfte von Abschnitt A1 eine die beiden Klangkörper dialogisierend verbindende achtheilige Engführung,⁶ der später sogar noch einsatzreichere folgen.

⁶Einsätze ab T. 27 (Cembalo), T. 29 (Tutti-Fagotte + Tutti-Celli), T. 30 (Tutti-Violinen I), T. 31 (Concertino: Celesta, 1. Geige, Cello), T. 32₁ (Piccolo/Flöte 2 + Harfe), T. 32₂ (Kontrabässe), T. 32₂ letztes Achtel: Hörner), T. 34₃ (Tutti-Oboen + Violinen I, diminuiert).

Abschnitt A2 beginnt hinsichtlich des thematischen Materials mit Motiv 1a in der Pauke (T. 38: *e-f-cis*) und dem unmittelbar folgenden Klarinettenlauf von Motiv 2, der wie zuvor von *f* seinen Ausgang nimmt, diesmal jedoch in den Ton *e* als zweiten Anker des Satzes mündet. Im vom Solistenensemble selbst erzeugten Hintergrund beginnt dieser Abschnitt allerdings bereits mit dem Ende von T. 36. Hier setzen nacheinander die Bläser, Streicher und das Cembalo des Concertino mit einem Liegeklang ein. Dieser erweist sich als die zweite Umkehrung eines Cis-Dur/Moll-Dreiklangs mit hinzugefügter großer Sext (*gis/cis/eis/ais/cis/e*). Mit nur kurzen Unterbrechungen durchklingt er die ersten achtzehn Takte von A2. Der Hintergrundakkord verdoppelt somit sowohl die Töne des Paukenmotivs (M1a: *e-f-cis*) als auch die des Klarinettenmotivs (M2: *f ↗ e*).

Die Einsätze des zweiten Themas in seiner erweiterten Form mit zwölf Tönen werden, wie im Notenbeispiel oben gezeigt, von der Oboe initiiert. Dem prominenten Einzeleinsatz folgt, noch innerhalb des Concertinos, eine einfache Engführung von Klarinette und 1. Geige. Mit einem erneuten Oboeneinsatz eröffnet Dutilleux sodann eine 20-teilige Verzahnung, die die solistischen und orchestralen Bläser in einem lebhaften Austausch vereint. Kontrapunktisch zu dieser Kettenengführung ertönen zwei Augmentationen: Die solistische 1. Geige stellt der vielfachen A2-Variante von Thema 1 gleich zweimal ein rhythmisch vergrößertes Echo der A1-Variante des Themas gegenüber – transponiert auf den Ausgangston *e* und um das Endglied der A2-Variante ergänzt;⁷ die ersten Violinen des Orchesters spielen derweil mehrere augmentierte Einsätze des Thema 2-Kopfes, eingerahmt vom Ankerton *e*.⁸ Das Schlussegment des Abschnitts in T. 82-86 verbindet eine von den Bläsern und Streichern beider Klangkörper unisono ausgeführte Wiederaufnahme von Motiv 1 in seiner ursprünglichen Gestalt mit einem vorläufig letzten Zitat von Thema 1 in den Klarinetten und Streichern des großen Orchesters, in einer Version, die jetzt ebenfalls vom Ankerton *f* ihren Ausgang nimmt.

Nach einer Generalpause von nur einem Achtel Länge setzt die Klarinette des Concertino mit einem dreifachen Zitat der Hauptstimme von Motiv 2 ein, unmittelbar gefolgt von der Pauke mit Motiv 1. Kaum hat die Klarinette zum zweiten Mal ihren Zielton *h* erreicht, da vereinen sich Solisten und Orchester zu einer neuerlichen, diesmal siebenteiligen Engführung von Thema 1a. Erst den dritten Klarinetteninsatz ergänzen die solistischen Streicher zum Thema 2-Kopf.

⁷Vgl. T. 61-67 und 68-74: *e-f-cis-gis-g-h-d-cis-ais-e-d-g*.

⁸Vgl. T. 57-71: *e-f-fis-b-g / (g)-gis-a cis-b, h-his-cis f-[d], e—e—e—e*.

Mit dem Themenkopf brechen die solistischen Streicher jedoch ab. Die Orchesterstreicher übernehmen den Schlusston der Hauptstimme und biegen ihn in eine Überleitung um, aus der ein erstes kontrastierendes Segment ohne Beteiligung der thematischen Komponenten erwächst. Abschnitt B (T. 115₃-133₁) verknüpft einen Dialog in äußerst lebhafter Abwechslung zwischen solistischen und chorischen Streichern (in Fagotten, Tuba, Pauke und Bässen gestützt von einem langsam absteigenden B-Dur-Dreiklang) mit einer verkürzten Übernahme des Dialogs durch die Trompeten beider Klangkörper, nun vor dem Hintergrund eines langen E/E in den Bassinstrumenten. Die Dialogbeiträge beschränken sich tonlich vor allem auf die aus Halb- und Anderthalbtonschritten gebildete Skala *a-b-cis-d-eis-fis* und verleihen diesem Abschnitt damit einen modalen Klang.

Abschnitt C wird von zwei Versionen eines Kontrastthemas bestimmt. Ein Unisono der Fagotte, Celli und Bässe des Orchesters, ergänzt wenig später durch den mehrstimmigen Blechbläserchor in ähnlichem Rhythmus, präsentiert eine stark akzentuierte Kontur. Die Bläser des Concertino antworten mit einer synkopischen Variante, die ihrerseits immer neue Modifikationen und Abspaltungen in beiden Klangkörpern inspiriert.

2. Sinfonie I: Keckes Kontrastthema mit synkopischer Variante

I: T. 133



I: T. 143



Das durch die verschiedenen Ableitungen dieses Kontrastthemas charakterisierte Segment gipfelt in *sf*-Stößen, die mit Schlägen der großen Trommel bzw. einem oder sogar zwei Becken verstärkt werden. Während das Concertino im letzten Viertel von Abschnitt C ganz aussetzt, erinnern die Tutti-Klarinetten mit M2 an das bestimmende Motiv der Soloklarinette, das sie in *ff* und unter Bekräftigung von großer Trommel und doppeltem Becken in drei quintverschobenen Versionen aufgreifen.⁹ Der Abschnitt endet mit einem Segment, das zuerst die Orchesterbläser, gegen Ende auch die Streicher in homorhythmischen, vielfach synkopierten Takten vereint – bis zum Schluss ausdrücklich *sempre ff e marcato*.

Der Übergang zwischen Abschnitt C und D sorgt für den denkbar größten Kontrast. Das musikalische Material geht erneut ins Concertino über, die Sprünge in Vierteln und Synkopen weichen tonal engen Girlanden in kontinuierlichen Sechzehnteln, und das vielstimmige, akzentuierte *ff*

⁹Vgl. *c* \nearrow *h* (T. 164), *f* \nearrow *e* (T. 167) und *d* \nearrow *a* (T. 170-171).

macht Raum für Linien in *piano* und *dolce legato*, in deren Hintergrund leise Pizzicato-Akkorde der Solisten mit Flageolettklängen der Tutti-Streicher alternieren. Die von der Soloklarinette eingeführte Sechzehntelfiguration wechselt beim Übergang in andere Instrumente zwischen verschiedenen Varianten, deren gemeinsames Merkmal eine Verbindung von chromatischen und arpeggierten Abschnitten ist. Das Beispiel zeigt die Anfänge der drei meist gehörten Versionen:

2. Sinfonie I: Zart gewundenes Kontrastthema mit Varianten

The image displays three musical staves, each representing a different instrument's version of a theme. The first staff is labeled 'I. T. 178 Klarinette' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff is labeled 'I. T. 182 Celesta'. The third staff is labeled 'I. T. 197 Violinen'. All three staves show a melodic line with a mix of chromatic and arpeggiated patterns, connected by ellipses to indicate they are variations of the same theme.

In diesen Kontrastabschnitt schleust Dutilleux erstmals nach längerer Pause wieder einzelne thematische Komponenten ein: Nach zwei vorbereitenden Schlägen unter der Überschrift “Misterioso” bei Partiturziffer [24] spielt die Pauke sechs Wiederholungen einer leicht erweiterten Variante des in T. 0-1 eingeführten Motivs 1 und anschließend zusammen mit den Kontrabässen eine 22 Takte umfassende Variante der Bestätigung des Ankertones *h* aus T. 16-21. Gleichzeitig mit dem Beginn der erinnerten Paukenfigur setzt die Oboe mit *d'''-es''-h''* scheinbar zu einem Einsatz des ersten Themas an, definiert dann jedoch das *h* zum eigentlichen Beginn um und präsentiert die ursprünglichen neun Töne von Thema 1a, mehrfach augmentiert, als eine Art *cantus firmus*.¹⁰ In den Bässen und, um einen Takt verschoben imitierend, im Unisono des solistischen Streichquartetts ertönt viermal die Figur *es''-d'-ais', h, h*, wobei sich die Tonwiederholungen des *h* zum Eindruck eines kontinuierlichen Orgelpunktes dieses Ankertones ergänzen. Zuletzt wird auch Motiv 2 in stark abgewandelter Form aufgegriffen: Beginnend in den Klarinetten schießen die vertrauten 32stel-Läufe hier abwärts statt aufwärts, erreichen als Zielton jedoch in einer zunehmenden Anzahl von Stimmen ebenfalls ein *h*.

Im folgenden *p subito dim. morendo* tritt die Dominanz dieses Ankertones ganz in den Vordergrund: Die solistische Trompete greift den Ton auf, übergibt ihn der ersten Tutti-Trompete, und von dort wandert er über die Fagotte und den Zielton der Celesta in die Hörner, das Flageolett der Bässe, die Trompeten und schließlich erneut ins Flageolett der Bässe. Mit einem sehr leisen Unisono-*h* endet der dreiteilige Kontrastabschnitt.

¹⁰Vgl. T. 198-207 (5 Takte nach [24] “Misterioso”): *h-c-as-es-d-fis-a-gis-f* im Rhythmus $\underline{d.} \underline{d.} \mid \underline{d.} \mid \underline{d.} \mid \underline{d.} \mid \underline{d.} \mid \underline{d.} \mid \underline{d.} \underline{d.} \underline{d.} \mid \underline{d.} \underline{d.} \underline{d.} \mid \underline{d.} \underline{d.} \underline{d.} \mid$.

Überlappend mit diesem Unisono-Schluss eröffnet das Solofagott mit Motiv 2 ($e \nearrow h$) bei [32] den Abschnitt A4, in dem Dutilleux die thematischen Komponenten ein letztes Mal aufgreift. In den Tutti-Violen im Wechsel mit der solistischen Klarinette bzw. der solistischen Oboe ertönen 16 Takte lang vielfältige Einsätze, die den Thema 2-Kopf jeweils unterschiedlich mit gleichmäßigen Vierteln ergänzen. In einem kurzen zweiten Segment, das die solistische Klarinette mit dem originalen M2 eröffnet, stellt Dutilleux einer Erweiterung dieser Engführung drei Einwürfe der Solo-Oboe voran, deren $h''-h'-g''$ – auf Motiv 1 zurückweist. Dies wiederholt sich in ähnlicher Form im dritten Segment, wo dem zum h' aufschießenden Lauf des Solofagotts die Soloklarinette mit zweifachem $h''-h'-g''$ – folgt. Daraus entwickelt sich sodann eine *ad libitum* markierte Arabeske, deren Schluss die Orchesterinstrumente in eine neuerliche kurze Engführung des Thema 2-Kopfes einbetten. In Segment 4 schließlich wird das als Zielton erreichte h' der Soloklarinette mehrfach verdoppelt, bevor die 1. Solovioline mit einer Variante von Motiv 1 antwortet und anschließend das Streichquartett in eine Art gemeinsamer Kadenz führt. Im *pp*-Hintergrund der vier Segmente entwickelt sich die Harmonie unter dem stets präsenten h vom E-Dur/Moll-Dreiklang über den bitonalen Klang aus C- und E-Dur zur stark verfremdeten Schichtung aus As-Dur und e-Moll.¹¹

Der letzte Abschnitt greift die oben als “zart gewundenes Kontrastthema” bezeichnete Linie in Staccato-Sechzehnteln auf. Dutilleux wählt die Transpositionen so, dass entweder die vierfache Tonwiederholung oder der Zielton des ersten Arpeggios auf ein h fallen. In den Bässen tritt bald ein orgelpunktartig wiederholtes H dazu, später unterstrichen in der Pauke und schließlich mehroktavig verdoppelt in Oboe, Cembalo und Tutti-Violen. Der Satz endet mit einer neuerlichen bitonalen Schichtung, einem mit G-Dur eingefärbten H-Dur-Quintsextakkord eingebettet in ein fünfoktaviges, elfstimmig bekräftigtes h .

Dutilleux selbst hat auf seine Organisation der drei Sinfoniesätze entlang weniger Zentraltöne hingewiesen.¹² Im Kopfsatz bestimmt der Ton h mit dem Tritonus $f-h$ die beiden Motive und die häufigst gehörte Form der aus ihnen abgeleiteten Themen. Zudem bildet er den Anker dreier Passagen, die mit insgesamt 171 Takten mehr als die Hälfte des Satzes umfassen.¹³ Sekundärer Zentralton ist e , der das h in T. 38-80 vertritt.

¹¹E-Dur/Moll 2x ab [34]), C-/E-Dur 2x ab [36]), As-Dur/e-Moll 2x vor und nach [38].

¹²Nach einer im Archiv des Heugel-Verlag bewahrten Notiz, englisch paraphrasiert in Potter, *op. cit.*, S. 106.

¹³Vgl. T. 0-37, 88-104 und 218-334.

Die Organisation der Musik um einen oder zwei Zentraltöne nimmt im Mittelsatz einen noch größeren Raum ein: In der 19taktigen Einleitung wird der Ton *fis* am Ende von T. 3 als Schlussston des ersten Einsatzes der Solobratsche erreicht und von den *con sordino* spielenden Tutti-Bratschen in T. 4-5 ornamentierend verlängert. Indem verschiedene Streicher beider Klangkörper den Ton in den letzten fünf Takten der Einleitung zur Klangfarbenfluktuation verketteten,¹⁴ entsteht ein Rahmen, in dessen Zentrum die ersten Tutti-Violen den zweiten Zentralton, *a*, mit einer dreitaktigen umspielten Tonwiederholung einführen. Abschnitt I wird von *fis* beherrscht, Abschnitt II zunächst von *a*, in der Fortsetzung wieder von *fis* und das abschließende Segment erneut von *a*. Unter der Überschrift *Calmo* erklingen im dritten Abschnitt die beiden Ankertöne zunächst mehrfach zur Terz bzw. Sext vereint, überlassen dann jedoch dem *a* das Feld.¹⁵ Für die letzten sechs Takte schwenkt die Musik überraschend auf *e* ein, den sekundären Ankerton aus dem Kopfsatz. Nach einem Aufstieg von *e'* über *e''* zum *e'''* verklingt der Satz in großer Höhe auf *e''/e'''/e''''*.

Die Dualität der beiden vorherrschenden Zentraltöne des Mittelsatzes wird unterstrichen von zwei im Aufbau korrespondierenden Akkorden, die Dutilleux jeweils mehrfach wiederholt, so dass sie ganze Passagen zusammenfassen. Den von *fis* dominierten ersten Abschnitt eröffnet in *ppp* ein Fis-Dur-Undezimenakkord ohne None in der zweiten Umkehrung, der im Verlauf von sieben Takten viermal neu ansetzt.¹⁶ In der zweiten Hälfte des Kontrastabschnitts ertönt anlässlich des zweiten Wechsels zum Zentralton *a* die zweite Umkehrung eines A-Dur-Undezimenakkordes ohne None, gefolgt von sechs Wiederholungen.¹⁷

Thematisch knüpft die Einleitung an den ersten Sinfoniesatz an, indem sie dessen Thema 2-Kopf in einer Kette von vier Transformationen zitiert: Die tiefen Streicher des großen Orchesters setzen in Oktavparallele mit der Krebsumkehrung ein; ihnen antwortet die Bratsche des Concertino mit der Umkehrung. Nach kurzer Pause imitiert die erste Solo-Violine die Krebsumkehrung, beantwortet von den ersten Violinen des Orchesters mit dem (um den Anfangston verkürzten) Original des Thema 2-Kopfes.

¹⁴Tonwiederholung auf *fis* vgl. T. 15: Sologeige, T. 15-16: ½ Tutti-Violen I, T. 16: Solobratsche, T. 16-17: ½ Tutti-Celli, T. 17-18: Tutti-Violen II, T. 18-20: ½ Tutti-Bratschen.

¹⁵Vgl. Abschnitt I ab [3], T. 20-41, Abschnitt II ab [7], T. 43-45/46-52, abschließendes Segment ab [9], T. 54-64. Abschnitt III *Calmo* T. 64-81/81-107.

¹⁶Vgl. [3]: Fis¹¹ (*fis-ais-cis-e-[g]-h*) über dem Basston *Cis/Cis* (Tuba/Harfe/Celli/Bässe).

¹⁷Vgl. [9] mit Auftakt: A¹¹ (*a-cis-e-g-[h]-d*) über dem Basston *E/E* (Tuba/Pauke/Bässe, anfangs unterstrichen von Posaunen und Harfe).

2. Sinfonie II: Einleitung mit Thema 2-Kopf

T. 1-4
pp
Celli + Bässe
solistische Bratsche
pp
Tutti-Violinen I
pp
T. 5-7
p
solistische 1. Violine

In den folgenden Takten dieser über leisen Paukenwirbeln ganz den Streichern vorbehaltenen Einleitung zum *Andantino sostenuto* finden sich Bruchstücke weiterer Transformationen des Thema 2-Kopfes sowie ein Echo von M1. Dann jedoch geht die Musik für die abschließenden fünf um die Klangfarbenmelodie des Tones *fis* organisierten Takte zu einer rein akkordischen Textur über.

Im ersten Hauptabschnitt führt Dutilleux ein Thema ein, das die Solo-Oboe als führende Stimme des Holzbläsertrios über dem siebentaktigen Fis-Dur-Nonenakkord in mehreren Anläufen vorbereitet. Von dort wandert es ins solistische Streichquartett, das die Kontur unmittelbar nach Ende der Orgelpunktharmonie in intensivem *p unisono*, in der zweiten Hälfte zudem von Solo-Oboe und Solo-Fagott verdoppelt, erstmals vervollständigt und gleich anschließend modifiziert. Ankerton des Themas ist der Ton *ges*, das enharmonische Äquivalent des diesen Abschnitt beherrschenden *fis*. Mit ihren wiederholten ungetrübten es-Moll-Klängen im Hintergrund klingt die Passage in Partiturziffer [4] überraschend tonal:

2. Sinfonie II: Das Hauptthema des langsamen Satzes

II: T. 27
p
3
3
4

Bis zum Ende des Abschnitts wandert das Thema – mit vielfachen Varianten – vom Concertino ins Orchester und zurück, wird teilweise eingeführt und sogar einmal augmentiert.¹⁸

¹⁸Vgl. T. 31-33: Engführung Violine I/Violine II/Klarinetten, T. 35-40 Ketteneinsatz solistische Bratsche, T. 40-42 Celesta, teilweise mit Soloklarinette und solistischer 1. Violine, T. 41-42 chorische Violinen in Vergrößerung (stark modifiziert).

Der Kontrastabschnitt beginnt mit drei Takten, in denen Erinnerungen an das Hauptabschnitt-Thema mit virtuosen Arpeggien in Cembalo und Soloklarinette konkurrieren. Unter dem als farblich changierender Liegeton gesetzten *a* vereinen sich einige Solo- und Orchesterinstrumente zu einem Crescendo, dessen Zielpunkt, von einem Tamtamschlag bekräftigt, die kurze Rückkehr zum alles beherrschenden *fis* markiert. Abweichend von der vorangehenden Passage belässt Dutilleux den Zentralton hier durchgehend in denselben tiefen Instrumenten (Fagotte, Pauke und Bässe, teilweise mit Posaunen und Tuba). Über einem intensiven polyphonen Gewebe der Orchesterstreicher in zunehmend beschleunigter Rhythmik erhebt sich eine Kantilene der Solotrompete, die ebenfalls gegen Ende Tempo und Lautstärke steigert. Komplementäre Doppelpunktierungen des Orchesters unterstreichen ein mächtiges Crescendo, das im oben erwähnten, die elf Takte bis zum Ende des Abschnitts durchklingenden A-Dur-Undezimenakkord gipfelt. Während die sieben Manifestationen dieses Klanges, jeweils von einem Tamtamschlag unterstrichen, immer leiser werden, lässt auch die Intensität der inzwischen vom Concertino übernommenen doppelpunktierten Figuren nach. Schließlich greifen die Holzbläser beider Klangkörper das Thema aus dem Hauptabschnitt auf – in einer Variante, die den sekundären Zentralton *a* betont.

Der dritte Abschnitt enthält Andeutungen einer Reprise: Die ersten elf Takte sind eine von *fis* nach *a* transponierte Variante einer Passage aus dem ersten Hauptabschnitt.¹⁹ Das Thema des Satzes erklingt hier zweimal im Orchester, bevor die solistischen und chorischen Holzbläser mit abgewandelten Linien in einen eng verzahnten Dialog treten. Sowie dieses Spiel nach einem kleinen Crescendo ins *pp* zurücksinkt, erhebt sich das Solocello vor dem Hintergrund leiser Sechzehntelarabesken zu einer augmentierten Variante des Hauptthemas. Kontrapunktisch tritt die Solotrompete hinzu, später abgelöst vom Solofagott. Einem plötzlichen Ausbruch in *ff* folgen in *pp misterioso* gestaffelte Arpeggien mit Zielton *a*. Aus vielstimmigen Tremoli auf *a*, die über mehrere Oktaven fallend zu *fff* anschwellen, erhebt sich eine Cembalokadenz, die ebenfalls ins *pp* zurücksinkt. Dann setzen alle Bläser aus, und Streicher mit Pauke beschließen den Satz in der Farbe der Einleitung. Dabei erzeugt Dutilleux eine doppelte Klammer um diesen Satz. Wie die Einleitung durch ihren thematischen Bezug zum Kopfsatz ist die Coda durch den unerwarteten Wechsel zu einem dritten Zentralton und das rhythmisch wachsende Motiv $||: e-c-dis-e-:||: e-cis-dis-e-:||$, das aufs Finale vorausschaut, vom Hauptteil des *Andantino* abgesetzt.

¹⁹Vgl. [4] T. 27-32 mit [11] T. 64-74.

Der dritte Sinfoniesatz, der *attacca* an den zweiten anschließt, wird ebenfalls von Ankertönen bestimmt. Der erste ist das am Ende des Mittelsatzes eingeführte *e*, das zwei Passagen beherrscht, die sich unmittelbar aus der dort eingeführten Linie entwickeln;²⁰ eine längere Passage in der Mitte des Finalsatzes ruht auf *e* als Bassorgelpunkt.²¹ Ein nur in einem einzigen Segment ertönender sekundärer Zentralton ist *gis*, auch dies ein Bassorgelpunkt, der in Tuba und Bässen in Form langer Liegetöne klingt, jeweils zu Beginn von Paukenwirbeln auf *gis* unterstrichen und von *sff*-Oktaven der Harfe betont.²² Der wichtigste Ankerton des Satzes jedoch ist *cis*. Er wird zu Beginn zwischen den beiden thematischen Passagen unter *e* kurz eingeführt und tritt dann lange in den Hintergrund. In der zweiten Satzhälfte jedoch bestimmt er viele kurze Segmente sowie die umfangreiche Schlussentwicklung – insgesamt ein Drittel des Satzes.²³

Auch hinsichtlich der Besetzung charakterisiert Dutilleux diesen Satz besonders deutlich. In insgesamt 125 der 514 Takte, einem Viertel des Satzes, spielt das große Orchester ohne sein kammermusikalisches ‘Double’; in weiteren 60 Takten ist das Concertino nur durch die Pauke vertreten.²⁴ Im dritten und vierten der sechs gemeinsamen Abschnitte stehen sich die beiden Klangkörper nach einer mächtigen Steigerung ([16] *mf* < *fff*) zudem zweimal polymetrisch gegenüber. Im ersten dieser Segmente spielt das Tutti einen 3/4-Takt gegen das 2/2-Metrum des Concertino, im zweiten ist das Verhältnis umgekehrt.²⁵ Wirklich vereint ertönen die beiden Klangkörper also nur in gut der Hälfte des Satzes.

Auf der Ebene der Thematik dagegen wird dieses *Allegro fuocosso* noch ausgeprägter als die vorangegangenen Sätze von einem Kompositionsprozess bestimmt, der Dutilleux am Herzen liegt. Dabei erwachsen aus kleinen Vorgaben, die in den vorangegangenen Sätzen teils prominent, teils ganz nebensächlich erklangen, schrittweise aber stets nachvollziehbar immer wieder neue Formen, ohne dass man sagen könnte, wann die ‘endgültige’ Gestalt eines Themas erreicht worden ist.

²⁰Vgl. den Satzanfang in T. 0-9 und dessen Variante in T. 30-39 ([3]).

²¹Vgl. die ersten 32 Takte in *Più vivo*, T. 247-278.

²²Vgl. T. 71-92 (ab [7]).

²³Vgl. *cis* in T. 16-28 sowie T. 240-243 (ab [30]), 280-285 (vor [34]), 333-340 (ab [37]), 368-372 (ab [40]) und 382-514 ([43] bis Satzende).

²⁴Das Orchester spielt allein in T. 0-22, 29-48, 91-98, 231-245, 301-317, 373-389, 398-433 und mit Pauke in T. 71-104, 246-260, 370-372 und 390-397. Zum Vergleich: Im Kopfsatz setzt das Concertino nur für 14 Takte aus, im Mittelsatz nie.

²⁵Vgl. T. 158-177 ([17]-[18]) und T. 194-211 ([23]-[25]).

In diesem Satz geht Dutilleux besonders anspruchsvoll vor. Die letzte lineare Ausprägung des langsamen Satzes, mit der dessen Coda auf den Finalsatz vorausschauend in unbegleiteter Dreioktavenparallele in höchster Höhe verklingt (vgl. im folgenden Notenbeispiel Zeile 1), wird zusammen mit einem an Motiv 2 des Kopfsatzes anknüpfenden Skalenaufgang durch phrygisch E zum strahlenden Eröffnungsthema des hier allein herrschenden großen Orchesters (Zeile 2). Etwas später greift eine ähnliche Kombination von Tutti-Instrumenten die Linie auf, verändert dabei den Auftakt zur melodischen e-Moll-Tonleiter und die einzelnen, immer wieder zu *e* aufsteigenden Segmente minimal sowohl tonlich als auch rhythmisch (Zeile 3). Sodann erinnert Dutilleux uns an eine kurze Figur der Tutti-Violenen, die im Mittelsatz den sechsten der sieben A-Dur¹¹-Akkorde gekrönt hat, dort jedoch kaum einem Hörer aufgefallen sein dürfte (Zeile 4). Diese mit zwei Quartsprüngen innerhalb eines Rahmentones sehr tonale Kontur integriert er in eine neue Variante des Finalsatzthemas, in der er den wiederholten Halbtonanstieg am Ende jeder Dreitonfigur beibehält, die Ausgangstöne jedoch tiefer verlegt und ihr die kurze Violinenkontur aus dem Mittelsatz als neues Endglied anhängt (Zeile 5). Die Tutti-Streicher imitieren ihre Holzbläserkollegen, indem sie deren Rahmenton *c* auf *gis* transponieren und den aus dem solistischen Klarinettenmotiv vom Beginn der Sinfonie entwickelten virtuoson Auftakt erstmals fallenlassen (Zeile 6). Kurz darauf zitiert die Piccoloflöte nur die Kontur aus dem Mittelsatz (Zeile 7), gefolgt von der Pauke, die der Grundform eine Variante von deren Krebs folgen lässt (Zeile 8). Die vorletzte Entwicklungsstufe erstreckt sich zwischen zwei lyrischen Passagen, die das Anfangsglied des intervallisch vergrößerten Finalsatzthemas mit der Mittelsatzkontur verbinden, wie in den ersten Auftritten der beiden Komponenten mit *e* als Ankerton (Zeile 9). Mit der letzten Entwicklungsstufe dagegen unterzieht Dutilleux die thematischen Komponenten erneut einer überraschenden Wendung: Das Thema ertönt in freier Umkehrung, wobei der Ankerton nun den Ausgangspunkt jedes Dreitonsegmentes bildet, der Halbtonschritt (diesmal fallend) den jeweiligen Schluss, während der Abstand zwischen beiden größer wird statt wie zuvor kleiner. Derweil wird die angehängte Kontur, die in intervallgetreuer Transposition *c-f-es-b-c* oder *cis-fis-e-h-cis* geklungen hätte, zu *c-f-es-d-cis* umgebogen (Zeile 10). Mit dieser Mutation bildet Dutilleux dann eine sieben Einsätze umfassende Engführung über einem achttaktigen Ostinato aus einem lange nachklingenden Tamtam-Anschlag, zwei Harfen-Primen, zwei *ppp*-Schlägen der großen Trommel und zwei weiteren Harfen-Primen (♩. ◡ | ◡ | ♪ ♪ ♯ | ◡ | ♪ ♪ ♯ | ◡ | ♪ ♪ ♯ | ◡ |).

2. Sinfonie III: Die allmähliche thematische Entwicklung

II: T. 110
1. Sologeige Solobratsche Solocello alle Violinen + Solocello

III: T. 0-10 Holzbläser, Trompeten, Streicher, Xylophon, Glockenspiel
coll'octava sf

III: T. 29 Streicher, später mit Flöten, Trompeten, Glockenspiel, Xylophon
coll'octava sf sf sf sf sf

II: T. 61 Tutti-Violinen I

III: T. 61 Flöten, Oboe, Englischhorn, Klarinetten
coll'octava mp

III: T. 70 Tutti-Violinen I + II
coll'octava f

III: T. 86 Piccoloflöte
8 sf sf sf

III: T. 101 Pauke
mf

III: T. 193 Tutti-Violinen I
p

III: T. 211
8 p + Solotrompete nicht oktaviert

III: T. 398-414 Tutti-Violinen I
15 pp

Neben den melodischen Zitaten, zu denen auch drei Wiederaufnahmen der ursprünglichen Form von Motiv 2 durch die Soloklarinette gehören,²⁶ übernimmt Dutilleux auch die beiden Varianten des charakteristischen Akkordes aus dem Mittelsatz in den Finalsatz. Dies mag zunächst überraschen angesichts der Tatsache, dass die Grundtöne der Klänge, *fis* und *a*, die im *Andantino sostenuto* als Ankertöne fungieren, im *Allegro fuocosso* nicht diese Rolle spielen. Anderes gilt jedoch für die Quinttöne der stets in der zweiten Umkehrung verwendeten Akkorde, *cis* und *e*. Der an Satz II Abschnitt [3] anknüpfende Klang *Fis*¹¹ – ein *Fis*-Dur-Undezimenakkord ohne *None* über *cis* im Bass – ertönt in Satz III erstmals schon in T. 16-28 mit drei Einsätzen. Eine weitere Wiederaufnahme beschließt den ersten Großabschnitt in den letzten Takten vor *Più vivo* (ab [30]). Nicht lange nach dem Beginn des *Più vivo* zitiert Dutilleux den entsprechenden Akkord von *A*-Dur über *e* im Bass. Und der abschließende, *Très calme* überschriebene Abschnitt wird mit Ausnahme der sechs Schlusstakte wieder von *Fis*¹¹ beherrscht, diesmal mit zehn Manifestationen in 43 Takten.

Eine letzte Besonderheit dieses ungewöhnlichen Finales betrifft die Jazzrhythmik. Sie wird vom Concertino in Abschnitt [5] eingeführt. Deren Bläser, Cembalo und in achttimmigem Pizzicato geeinte Streicher spielen über den gleichmäßigen Vierteln der gezupften Bässe einen Rhythmus mit zwei Taktmustern, die vielfach wiederholt und verschieden ergänzt werden. Die Jazzrhythmen wandern bald auch ins große Orchester, setzen zwischendurch immer mal kurz aus, bestimmen jedoch insgesamt den 'Ton' in gut 100 Takten.



Wie Humbert und Potter berichten,²⁷ beendete Dutilleux die Sinfonie in den vielfach geteilten Streichern ursprünglich mit einem reinen *Cis*-Dur-Dreiklang, dem enharmonischen Pendant zum *Des*-Dur-Schlussakkord der ersten Sinfonie. Doch nach der Uraufführung, in der ihm diese Tonika allzu affirmativ erschien, färbte er sie nachträglich zu einer von einem achtfachen *cis* durchwirkten Harmonie mit sechs dreiklangfremden Tönen ein. Wie der Titel von Gauguins großem Wandgemälde sollte auch diese Sinfonie in ihren drei Sätzen drei Fragen stellen, die, da sie an das Geheimnis des Seins rühren, notwendigerweise unbeantwortet bleiben. Jede lokale Verankerung ist nur ein Innehalten im steten Wandel und enthält stets schon den Keim eines zumindest potentiellen nächsten Entwicklungsschrittes.

²⁶Vgl. in Satz III die aus langen Liegetönen in die Höhe schießenden Arpeggien des für diese Komponente originalen Instrumentes in [12] (*f* \nearrow *e*) und [13] (*h* \nearrow *h*).

²⁷Humbert, *op. cit.*, S. 88, Potter, *op. cit.*, S. 66.