

Métaboles

Der vom griechischen Wort für Umgestaltung oder Wandel abgeleitete Titel verweist auf einen Begriff, der in verschiedenen wissenschaftlichen und gestalterischen Konzepten verwendet wird. Er bezeichnet Veränderungen, die nicht wie bei klassischen Variationen durch Ornamentieren oder Umspielen, sondern durch Hinzufügen, Weglassen, Ersetzen oder Vertauschen einzelner oder mehrerer Komponenten erzeugt werden.¹³ Indem Dutilleux der 1959-1964 unmittelbar nach der zweiten Sinfonie konzipierten Komposition diesen Titel gibt, kündigt er an, dass er darin zu weiteren und neuen Prozessen der Materialentwicklung ansetzt. *Métaboles* entstand in Erfüllung eines Kompositionsauftrages von George Szell anlässlich des 40-jährigen Jubiläums des Cleveland Orchestra. Die Uraufführung fand am 14. Januar 1965 statt, mit Anschlusskonzerten in Boston, Washington, New York und Paris im selben Frühjahr.

Die fünf ineinander übergehenden Sätze sind mit Adjektiven charakterisiert. Dabei stellen die ersten vier jeweils eine Instrumentenfamilie in den Vordergrund: „Incantatoire“ (anrufend) die Holzbläser, „Linéaire“ (linear) die Streicher, „Obsessionnel“ (zwanghaft) die Blechbläser und „Torpide“ (benommen) das Schlagzeug. Erst der Finalsatz, „Flamboyant“ (lodernd) ist dem Orchester als vereintem Klangkörper gewidmet. In einem Interview legt Dutilleux seine kompositorische Idee so dar:

Diese Stücke, fünf an der Zahl, sind miteinander verkettet und präsentieren das folgende Schema: In jedem von ihnen wird die Initialgestalt – sei sie melodisch, rhythmisch, harmonisch oder einfach instrumental – einer Folge von Transformationen unterworfen. An einem bestimmten Punkt der Evolution, gegen Ende jedes Stückes, ist die Deformation so ausgeprägt, dass sie eine neue Figur hervorbringt, und diese erscheint als Filigran unter dem sinfonischen Gewebe. Diese Figur dient sodann als Ausgangspunkt für das folgende Stück. Das geht so weiter bis zum letzten Stück, wo sich gegen die Coda das Anfangsmotiv des Werkes wieder abzeichnet, in einer langen Aufstiegsbewegung.¹⁴

¹³Die Vertreter des japanischen Architekturstils „Metabolismus“ definieren den Begriff als essentiellen Austausch von Material und Energie zwischen Organismus und Außenwelt, ein regelmäßiges Ersetzen des Alten durch Neues. Auch der organische Wandel des Menschen vom Kleinkind zum Greis wird als eine solche allmähliche Transformation einer permanenten Einheit angesehen, aber auch der „Stoffwechsel“ bei der Umwandlung von Nahrung in Energie.

¹⁴Übersetzt nach Dutilleux in Edith Walter: „Tête d’affiche. Entretiens avec Henri Dutilleux“. In: *Harmonie-panorama de la musique* (Dezember 1984), S. 22.

In ihrem Aufsatz zu den *Métaboles* weist Anna Stoll-Knecht darauf hin, dass das Werk unsere Augen und Ohren für eine mehrschichtige Zeiterfahrung öffnet.¹⁵ Dies zeigt sich schon in den Titeln der Sätze, die unterschiedliche Zeitphänomene ansprechen: Das Adjektiv “incantatoire” spielt auf Beschwörungsformeln in kultischen Anrufungen an, die typischerweise mehrfach, immer wieder leicht abgewandelt, wiederholt werden. Auch “obsessionnel” legt zyklische Handlungen nahe, “linéaire” dagegen eine fortlaufende Zeiterfahrung. “Torpide” suggeriert ein Gefühl aufgehobener Zeit, im Gegensatz zu “Flamboyant”, das den Menschen die Zeit intensiviert oder sogar gedrängt erleben lässt.

Dutilleux war sich bewusst, dass zahlreiche bedeutende Komponisten des 20. Jahrhundert an entscheidenden Punkten ihrer künstlerischen Entwicklung Orchestervariationen oder “Metamorphosen” komponiert haben. Die bekanntesten sind Schönbergs *Variationen für Orchester* (1926-28), Hindemiths *Sinfonische Metamorphosen* (1943) und Richard Strauss’ *Metamorphosen – Studie für 23 Solostreicher* (1945), Benjamin Brittens *The Young Person’s Guide to the Orchestra: Variations and Fugue on a Theme of Henry Purcell* (1946), Luigi Dallapiccolas *Variazioni per orchestra* (1954) und Elliott Carters *Variations for Orchestra* (1956). Dutilleux fügt sich einerseits in diese Tradition ein, unterscheidet sich jedoch andererseits auch in subtiler Weise von ihr, insofern er in dem Wort *métaboles* zum Ausdruck bringt, was Stoll-Knecht nach einem Gespräch mit dem Komponisten folgendermaßen notiert: “Ein Element wird variiert, bis es ein *anderes* wird, von nun an nicht wiedererkennbar, und es sind diese sukzessiven Metamorphosen, welche die organische Struktur des Werkes bedingen.”¹⁶ Anderenorts spricht Dutilleux von ewigen Metamorphosen, welche die in der Natur vorkommenden spiegeln.¹⁷ Die jeweils letzte Wandlung soll jedoch einen Kreis schließen: Nachdem eine Grundkomponente Mutation nach Mutation durchlaufen hat, soll sie für Dutilleux am Ende in eine der Ausgangsform ähnliche Gestalt zurückkehren.

¹⁵Anna Stoll-Knecht: “Processus de variation/métamorphose dans *Métaboles* d’Henri Dutilleux”. In *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2006 (Sonderband Erich Schmidt), S. 103-131 [105].

¹⁶“Un élément est varié jusqu’à ce qu’il devienne *autre*, désormais *non-reconnaisable*, et ce sont ses métamorphoses successives qui conditionnent la structure organique de l’œuvre.” *Ibid.*, S. 103.

¹⁷“L’auteur n’a cessé, en concevant cette œuvre, de songer au monde mystérieux et fascinant des éternelles métamorphoses. L’esprit et la forme de cette musique trouvent ainsi leur origine dans une intensive contemplation de la nature.” *Ibid.*, S. 108.

Im ersten Satz, der aus einem Grundsegment, sechs *métaboles* und einer codaartigen, der Ausgangsform wieder angenäherten siebten Veränderung besteht, kann man die allmähliche Wandlung auf mehreren Ebenen beobachten. Es gibt einen Ankerton, eine zentrale intervallische Komponente, eine thematische Kontur und eine teilweise unabhängig von der Melodik fortgesponnene Harmonik. Ankerton ist wieder *e*, das in mehreren vorausgehenden Werken eine Rolle zunehmender Wichtigkeit gespielt hat. In *Métaboles* tritt der Ton vollends in den Vordergrund. Dies wird schon in "Incantatoire" deutlich, wo das *e* in 50 der 55 Takte entweder als Liegeton im Bass oder als dominierender Ton des thematragenden Instrumentes ertönt und nur am Ende der Abschnitte fehlt.

Das essentielle Intervall in "Incantatoire" ist der Tritonus *e-b*; er ertönt rahmend, aber auch wiederholt im Inneren der thematischen Grundidee, und durchläuft zahlreiche Umgestaltungen. Zudem ist der Tritonus Bestandteil der ersten zwei Akkorde einer vierteiligen Folge. Als Krönung des ersten und häufigst auftretenden Akkordes durchzieht *e-b* in der zweiten *métabole* eine Passage von neun Takten in Form eines teils liegenden, teils in schnelle Staccati gespaltenen Orgelpunktes. Ferner erklingt das Intervall dreimal isoliert als Tonpaar in der Pauke. Auch diese Komponente hat einen Vorläufer im Kopfsatz der ersten Sinfonie, wo dem *b* am Ende jeder Passacagliaphrase stets ein *e* am Beginn der nächsten folgt.

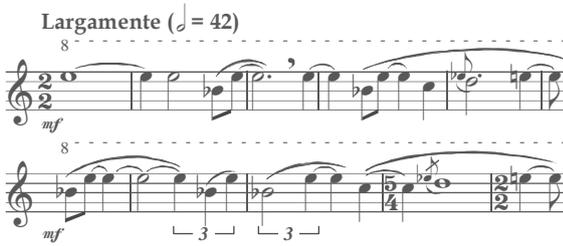
Die thematische Phrase, mit der Dutilleux das "Incantatoire" in T. 1-6₁ eröffnet, ist eine Weiterentwicklung des Finaleschemas der ersten Sinfonie. Metrum und Textur sind identisch, Tempo und Metronomangabe ähnlich und die stets zum Zentralton zurückkehrenden Gesten vergleichbar.

Métaboles I: Die melodische Grundphrase und ihre erste Wandlung

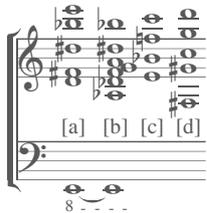
Largamente (♩ = 50)



Largamente (♩ = 42)



- ← Das Finaleschema in der *Symphonie n° 1*
- ↙ Die thematische Phrase in "Incantatoire"
- ↓ Die Akkordfolge am Ausgangspunkt



Die Tonfolge weicht nur in einem Durchgangston ab, der allerdings durch den einzigen Vorschlag der Phrase hervorgehoben wird. Einzig die Harmonisierung ist hier wesentlich neu. Die erste *métabole* (T. 6-10,) ändert mit Rhythmik und Segmentfolge der melodischen Linie auch die Akkordfolge: [a, a b a, a b a c d a] wird zu [b a, b a b a c d a].

Die melodisch führende Stimme erklingt in 1. Oboe und Es-Klarinette (im Thema mit Piccoloflöte), der Bassliegeton in den Kontrabässen und die Harmoniestimmen in Oboen, Englischhorn und Klarinetten sowie im Pizzicato der höheren Streicher. Der Melodieton *b* über Akkord [b] wird stets von einem heftigen -Einwurf untermalt, zu dem sich Xylophon, Celesta, Harfe und das Pizzicato der höheren Streicher vereinen; den Melodieton *d* über Akkord [d] stützt die Harfe mit dem Nonenflageolet *Fis/gis*. Die Rückkehr zu Akkord [a] am Ende der Phrase markiert Dutilleux mit der Übernahme der Klarinetterterz *d/fis* durch die Fagotte, eine Übernahme, die in der ersten *métabole* fortgesetzt wird.

In der umfangreichen zweiten *métabole* (T. 10-21) lässt Dutilleux die thematische Kontur vorübergehend in den Hintergrund treten. Die Beziehung zum Thema stellt er durch die vier Akkorde her, hier in der Abfolge [a, a, a, a, b a, b a, b a c' d]. Über dem mehr als neun Takte überspannenden Akkord [a] erklingt eine Klarinettenarabeske mit fünf Varianten, deren gut zwei Oktaven umfassender Ambitus vom Rahmenton *b* eingefasst ist.¹⁸ Mehrfach wird diese Rückkehr zum *b* durch eine melancholisch klingende fallende große Sekunde unterstrichen, die, von anderen Holzbläsern als seufzender Halbton übernommen, die ganze *métabole* durchklingt.¹⁹ Die Pausen zwischen den sechs Klarinetteneinsätzen füllen komplementär verschränkte Arabesken der Flöten, die anschließend horizontal gespiegelt werden. Die thematische Terz *d/fis* wandert hier von den Fagotten zurück in ein Klarinetten-tremolo. Erst wenn die Harmonie den langen Ausgangsakkord [a] verlässt, treten auch die tiefen Bläser und Streicher hinzu. Diese lebhaft Verwandlung des ruhigen Themas endet, recht überraschend, mit einem ungetrübten *e'/e''/e'''* der Oboeninstrumente, Hörner und Streicher, hervorgehoben durch einen Schlag auf das hängende Becken.

Danach kehrt im Unisono zweier gedämpfter Trompeten die melodische Kontur zurück. Lage und Instrumentalfarbe verbinden die dritte und die noch aufwändiger ornamentierte vierte *métabole*. Dies erzeugt den Eindruck

¹⁸Vgl. in T. 10-14 vier Versionen zwischen *b* und *b''*, ergänzt durch zwei weitere in T. 18-19. Der Tonbestand ist durchgehend *b* mixolydisch.

¹⁹Vgl. T. 10 + 14, Klarinette 1: *c-b, c-b*; T. 16-19, Englischhorn: *des-c*, Oboe 1: *as-g*, Fagott 1: *des-c*, Oboe 3: *as-g*, Bassklarinette: *g-fis*, Flöte 1: *f-e*, Bassklarinette: *g-fis, g-fis*.

eines Neuanfangs mit zwei fast nahtlos ineinander übergehenden Segmenten, ganz ähnlich wie im Fall von Thema und erster *métabole* zu Beginn des Werkes:

Métaboles I: Die melodische Phrase, variiert in den Trompeten

The image shows two staves of music for Trompeten. The first staff, labeled 'I: T. 21', begins with a dynamic marking of *pp* and a hairpin leading to *p*. It features a melodic line with slurs and a crescendo marking 'un poco cresc.' with a dashed line. There are two triplet markings '3' indicated by a bracket and a vertical line. The staff ends with a 'morendo' marking. The second staff, labeled 'I: T. 27', starts with a dynamic marking of *p* and contains several triplet markings '3' with brackets and vertical lines. It concludes with a dynamic marking of *f*.

Dabei ersetzt Dutilleux die ursprüngliche Folge aus vier Akkorden mit zunächst zweimal zwei neuen in der dritten *métabole* und fünf fortlaufend veränderten in der vierten. In den markanten kurzen Akkordeinwürfen aus 32steln und einfachen Staccati ist die frühere Kombination (Xylophon, Celesta, Harfe und Streicher-Pizzicato) nun um vier Flöten, sieben Blechbläser und Pauken erweitert, während die Liegeakkorde der Oboen, Klarinetten und Fagotte, die früher dieselben Harmonien verlängerten, hier zunehmend eigene Akkorde bilden. So erreicht Dutilleux in einem Aufstieg aus mehreren neuntönigen Schichtungen kurz vor Ende der vierten *métabole* einen elftönigen Klang und beendet dieses Segment mit einem hohen, auf eine Fermate zu crescendierenden Cluster der homorhythmisch vereinten Bläser.

In starkem Gegensatz von Klangfarbe und Register, aber die homophone Textur aufgreifend, erklingt die fünfte *métabole* in einem chorischen Streichersatz, der nur in den ersten Violinen über dem mittleren *c* liegt. Die Melodie ist um einen Einschub erweitert,²⁰ die Harmonie in Akkord [a] und [b] nur leicht alteriert, dann jedoch ganz abweichend. Diese *métabole* endet mit einem unbegleitet verklingenden *e'* der ersten Violinen, erst nachträglich von dem in diesem Segment sonst fehlenden Bassorgelpunkt *e* bestätigt.

Die sechste *métabole* greift mit ihrem Bassliegeton *e*, dem mehrere Takte durchklingenden Tritonus *e–b* in den Streichern und den virtuoson Figuretionen in den Holzbläserstimmen Charakteristika der zweiten auf: Die diesmal neun Arpeggien, die in den beiden Klarinetten abwechseln, betonen *e* und *b* als Anker- und Rahmentöne und enden viermal mit der fallenden Sekunde *c–b*. Die Terz *d/fis* ertönt erneut als Tremolo (diesmal in der Oboe), und das thematische Fragment *e–b–e* der Flöte in T. 41 zitiert

²⁰Vgl. T. 32-37: *e, e b e b [h e s c i s g i s a] c e s-d e* mit ursprünglich *e, e b e, e b e c e s-d e*.

noten- und rhythmusgetreu aus T. 14. Das Spiel der hohen Holzbläser mit Spiegelungen ist hier nicht nur horizontal, sondern auch – und zuweilen sogar gleichzeitig – vertikal, umfasst also die Umkehrung und den Krebs einer Figur.²¹ Dann jedoch verlässt Dutilleux kurzfristig die akkordisch-melodische Vorlage samt ihrer früheren Zusätze zugunsten großflächiger Gesten: Zweimal beschreiben die gestaffelt einsetzenden Streicher einen ganztaktigen Aufschwung über sechs Oktaven, beantwortet nach einer zweitaktig kumulierenden Klangfarbenmelodie von einem dramatischen Absturz der Holzbläser, dessen Ende sich die anderen Instrumente mit großer dynamischer Schwellung anschließen.

Aus dem abrupt abbrechenden *ff* schält sich der bereits im Hintergrund ganz leise angespielte Akkord [a] der Holzbläser heraus. Die hinzutretenden Bässe mit dem tiefen *e* und die Pauken mit ihrem aus der zweiten *métabole* zitierten Tritonuseinwurf *b–e* geben die Richtung vor für eine Rückkehr zum Ausgangspunkt. In der vollständigen Akkordfolge der thematischen Phrase wird Akkord [b] jeweils durch die vom Satzanfang erinnerten heftigen -Einwürfe betont. Neu ist das nach dem eröffnenden [a, a b a] einsetzende mächtige Crescendo, das die Akkordsequenz [a b a c d] noch einmal zum *ff* anschwellen lässt. Das “Incantatoire” schließt mit demselben dreioktavigen *e*, das schon am Ende der zweiten *métabole* erklang – hier kurz angerissen in den Streichern, unterstrichen von einem starken Beckenschlag, und lange nachklingend in den Holzbläsern, die diesem Satz seine besondere Farbe verleihen.

Im den Streichern vorbehaltenen, *attacca* anschließenden “Linéaire” folgt mit *Lento moderato* ein weiterer langsamer Satz. Er besteht aus fünf Segmenten, gestaltet nach dem Schema A B C A' B'.²² Den Anschluss an das Vorausgehende erzeugt Dutilleux, indem er sein Spiel mit Rückgriffen fortsetzt: Die erste Phrase zitiert die fünfte *métabole* aus “Incantatoire” einschließlich ihres Einschubs, rhythmisch leicht modifiziert aber notengetreu in allen sechs Stimmen. Ein ergänzender Fünftakter ruft die fallenden Sekundschritte in Erinnerung, die hier als Zielpunkt von (dreimal von einer fallenden kleinen None angestoßenen) Quartenaufstiegen erklingen. Die teils intervallgetreuen, teils freien Imitationen sind eingebettet in eine homophone Textur.²³

²¹Vgl. T. 37 Flöte 1: Figur beginnend mit *e*, vertikal gespiegelt in Klarinette 2, ebenso T. 39 versetzt; T. 37-38 Piccolo: Figur beginnend mit *b*, gefolgt von Krebs in T. 40; etc.

²²A = T. 1-11, B = T. 12-24, C = T. 25-26, A' = T. 27-30, B' = T. 30-33.

²³Vgl. “Linéaire” T. 5-7 Violinen I: *as'-g-c'-f'-es'*, T. 6-7 Bratschen: *des-ges-ces'-es'-des'*, T. 8-10 Bratschen: *e'/a'-h-e'-a'-g'*, T. 9-11 Celli: *des-C-F-B-As*, *cis-fis-h-e'-d'*, *f'-es'*.

In Segment B spaltet Dutilleux eine Streichergruppe nach der anderen in einzelne Pulse auf und erreicht so einen bis zu 20-stimmigen Satz. Als "Verwandlung" der Ausgangsphrase ist dieses Segment nur noch am Rahmenton *e* zu erkennen. Das initiiierende Solo-Cello spielt zwei Phrasen, die jeweils von *e* umrahmt sind und deren erste mit ihrem hexatonischen Oktavabstieg eine neue Idee vorgibt.²⁴ Rahmenintervall und Skala werden sodann von einem Instrument nach dem anderen aufgegriffen, bis sich alle Stimmen mit bi-intervallischen An- oder Abstiegen und kleinen Kurven, fast ausschließlich orientiert am Rahmenton *e*, beteiligen. Hier geht es also, im Gegensatz zum ersten Satz des Werkes, nicht um Akkorde, sondern wie schon der Titel ankündigt, um Linien. Ein kurzer Kontrapunkt, der den Linien gegenübersteht, bevor sie sich ins ganze Orchester ausbreiten, fällt auf durch eine Quintenschichtung in punktiertem Quartaufgang.

Im Zentrum bei [14] schiebt Dutilleux kontrastierend zwei in jeder Hinsicht abweichende Takte ein: Auf *crescendo molto ff* folgt im Flageolettklang der tiefen Streicher ein *subito piano*; die aus zwölf Linien gebildete Textur wird zum akkordischem Satz, und die Einbettung in den Rahmenton *e* weicht einer dramatischen polytonalen Verdichtung. Dabei wechseln drei 'Harmonien' nach dem Muster 1-2-3-1-2-3-1-2 ab, die erste im erwähnten leisen Flageolettklang der Kontrabässe (*h'/e''/g''/c'''*), die zweite, klanglich ähnliche in den Celli (*as'/c''/es''/g''*) und die dritte in plötzlich *ff marcato* aufbrechendem Übereinander von As-Dur (Bässe), C-Dur (Bratschen), E-Dur (Violinen II) und gis-Moll (Violinen I).²⁵

Die verbleibenden sieben Takte präsentieren eine modifizierte Reprise des Anfangs. Die mit *e''* einsetzende Hälfte der Violinen I schwingt nach einem Abfall zum *b* in ein weiteres Zitat aus der Streicher-*métabole* von "Incantatoire" ein. Einen halben Takt später greifen die übrigen Violinen und die Bratschen die Vorlage auf, noch einen halben Takt später die Celli und Bässe, so dass das Zitat in T. 28-30 seine originale Gestalt hat. Sodann leiten gedämpfte Einzelstimmen, teils in hexatonischen Linien, in den folgenden Satz über, erneut kontrapunktiert von dem, was ich zuvor als "Quintenschichtung in punktiertem Quartaufgang" bezeichnet habe.²⁶

²⁴Zu den drei sechstönigen Skalen auf *e* zählen neben der Ganztonleiter *e-fis-gis-b-c-d-(e)* die beiden von Dutilleux so geschätzten, auf dem Wechsel von Halb- und Anderthalbtonschritten beruhenden Skalen *e-f-gis-a-c-des-(e)* und *e-g-as-h-c-dis-(e)*.

²⁵Diese Dreiklänge sind verwandt, insofern die Terz des ersten zum Grundton des zweiten wird etc. und der Grundton des höchsten den des tiefsten enharmonisch aufgreift.

²⁶Vgl. im folgenden Notenbeispiel den aus Teilen von Violinen und Bratschen gebildeten Verlauf in T. 30-33 mit der kürzeren Vorform in Bratschen und Celli in T. 12-13.

Dieser in seiner unverändert wiederholten Intervallik fast zwanghafte Kontrapunkt wird nun seinerseits ‘metabolisiert’: Im ‘‘Obsessionnel’’ überschriebenen dritten Satz dient er als Grundlage des zwölfstönigen Themas. Vor dem Hintergrund eines an das Kontrastsegment aus ‘‘Linéaire’’ erinnernden polytonalen Akkordes, den außer einer Abteilung der Bässe (A') und drei Soloviolen (*c'''/d'''/e'''*) alle Streicher als Flageolett realisieren, spielt der solistische Kontrabass in akzentuiertem *pizzicato sempre forte* die nun durch Oktavversetzungen verfremdete und durch eine Schlussabweichung zur Zwölfstönigkeit ergänzte Linie:

Métaboles II/III: Die Entwicklung des 12-Ton-Themas

The musical score consists of three staves. The first two staves are for Violins II (Bratschen) and the third is for Double Bass (Kontrabass) solo pizzicato. The first staff (II: T. 15-16) shows a complex rhythmic pattern with many accidentals. The second staff (II: T. 30-33) continues this pattern with some changes. The third staff (III: T. 2-6) shows a more rhythmic and melodic line, starting with a forte dynamic (*f*) and a *pizz.* marking.

Diese Schlussabweichung verdient einen kurzen Kommentar. Eine konsequente Weiterführung des Intervallschemas würde zum Ausgangspunkt *e* zurückkehren und den Ton *b*, den in diesem Werk so wesentlichen Tritonus des Zentraltones *e*, vermissen lassen. Statt des erwartbaren Endgliedes *c-h-f-e* verlässt Dutilleux daher am Ende den Wechsel von Halbton und Tritonus zugunsten der Wendung *c-b-f-h*. Diese Abweichung hebt er zu Beginn des Satzes regelmäßig durch eine rhythmische Beschleunigung hervor.

‘Obsessiv’ ist in diesem Scherzando allerdings nicht nur die Intervallstruktur, sondern auch die Verarbeitung des Themas. Dutilleux stellt sich mit diesem Satz in die Tradition jener französischen Komponisten, die die serielle Technik als einen wenig kreativen Holzweg betrachteten und entsprechend vor allem in parodistischer Weise anwendeten. Das vielleicht interessanteste Beispiel dafür, wie ein Komponist die Zwölffontechnik der Schönberg-Nachfolger aufs Korn nehmen kann, findet sich im letzten der fünf Orchesterwerke, die ein Landsmann von Dutilleux, Charles Koechlin (1867-1950), nach der Lektüre von Rudyard Kiplings *Dschungelbuch* im Sommer 1939 schrieb. Unter dem Titel *Livre de la Jungle: Les Bandar-log* porträtiert Koechlin darin Affen, die sich den Menschen überlegen dünken und großspurig verkünden, man müsse nicht diszipliniert lernen, sondern

nur spielen, um glücklich zu werden. Koechlin kommentierte dieses Werk, in dem er neben der seriellen auch die atonale und andere musikalische "Techniken" parodiert, in einer vielzitierten Programmnotiz mit den Worten: "Sie (die Bandar-log) halten sich für kreative Genies, sind aber in Wirklichkeit nichts anderes als vulgäre Kopisten, deren einziges Ziel es ist, sich die gerade herrschende Mode anzueignen. So etwas sieht man auch manchmal in der Welt der Künstler."

Doch wie Koechlin schafft auch Dutilleux mit seiner Persiflage einer allzu pedantisch angewandten Kompositionstechnik ein letztlich anregendes Musikstück. Das ist umso überraschender, als er auf die meisten der Abwechslung erlaubenden Modifikationen verzichtet. Nachdem er die in "Linéaire" entwickelten Vorläufer seines Themas mit Oktavversetzungen und einer Schlussabweichung in eine erste intervallische Form gebracht hat, behält er diese lange bei. Auch wenn er später Komplementärintervalle zulässt und so neue Konturen bildet, bleiben seine Varianten stets als Linien wiedererkennbar. Zwar bestimmen die für die serielle Technik grundlegenden Prozesse der horizontalen, vertikalen und doppelten Spiegelung den Satz, doch Transpositionen auf andere Tonstufen finden sich nur in einigen die Nebenstimmen füllenden Fragmenten. Sehr hörererfreundlich (und bei seriellen Komponisten bekanntlich eher verpönt) ist auch die Tatsache, dass Dutilleux in den ersten sechs Einsätzen dasselbe rhythmische Schema für Original und Umkehrung und ein zweites für Krebs und Krebsumkehrung beibehält. (Allerdings beschränkt er die rückläufigen Formen stets auf Ton 11-1).

"Obsessionnel" gliedert sich in fünf umfangreiche Abschnitte. Im ersten (T. 1-43) hebt sich das Zwölftonthema deutlich von einem wenig bewegten Hintergrund ab. In der doppelten Abfolge Original – Krebs – Umkehrung – Krebsumkehrung erklingt das Thema zweimal im Pizzicato der Bässe, zweimal im Pizzicato der Celli, zweimal in einer Kombination aus Bassklarinette, Posaune und Pauke und zweimal im Legato der Celli und Bässe. Der zweite Abschnitt (T. 43-83) beginnt mit Original und Krebs, präsentiert in synkopisch platzierten gemeinsamen Schlägen der tiefen Blechbläser und Streicher mit Harfe und Pauke, gefolgt von Umkehrung und Krebsumkehrung in einer plötzlichen Kumulation, mit der die Streicher alle anderen Instrumente und Linien verdrängen.²⁷

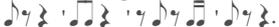
²⁷Eine Kette aus vier rhythmisch nur leicht unterschiedenen Versionen der Umkehrung in den Bässen unterliegt einer Engführung aus neun Einsätzen der Krebsumkehrung in wechselnden Streicherkombinationen. Nach dem gemeinsamen Abbruch aller Stimmen – in den Bässen nach Ton 10 – fügt die Pauke krönend die Töne 11 und 12 der Umkehrung hinzu.

Der dritte Abschnitt (T. 83-105) umfasst Einsätze des Originals in der Trompete in einer Variante des ursprünglichen Rhythmus, gefolgt vom (diesmal an beiden Enden um einen Ton verkürzten) Krebs in der Trompete und einigen ersten Violinen, der Umkehrung in Flöten, Oboen, Hörnern, Trompete, Xylophon und Harfe vor einem Spiel mit wachsenden Fragmenten in Celli und Bässen, und der Krebsumkehrung (erneut beidseitig verkürzt) in einigen derselben Instrumente, während Celli und Bässe ihr Spiel mit Umkehrungsfragmenten fortsetzen.

Im leicht beschleunigten und in Achteltriolen rhythmisierten vierten Abschnitt (T. 106-125) präsentiert eine Piccoloflöte als Oberstimme eines homorhythmischen Satzes der hohen Holzbläser (in Einzeltönen unterstrichen von der Celesta und der Oberstimme der hohen Streicher) eine Kette aus zwei Originalformen, drei Umkehrungen und einer Krebsvariante, die sich im Gestrüpp zahlreicher transponierter Fragmente zu verlieren scheint. Der ganze Abschnitt ist untermalt von einer Schlagzeugschicht, die den pochenden Triolenachteln ihre eigene Ordnung gegenüberstellt.²⁸ Der fünfte Abschnitt rundet den Satz ab mit einer letzten monumentalen Kettenengführung des Themenoriginals in den achtstimmigen Streichern. Sie klingt aus in einem Kanon der beiden Klarinetten, der sich zunehmend auflöst.

Zwei Komponenten, die Dutilleux im Hintergrund des ausklingenden fünften Abschnitts von "Obsessionnel" einführt, leiten über in "Torpide", den vierten Satz. Hier soll zunächst nur von dem Ton *gis* bzw. *as* die Rede sein, den die Soloposaune gleich zu Beginn in *fp* anspielt, über gut fünf Takte aushält, dann scheinbar fallen lässt und erst im Auftakt zum vierten Satz wieder aufgreift. Das ebenfalls auf dem ersten Schlag des Abschnitts kurz angeschlagene *as* der Pauke pausiert sogar noch länger und wird erst in T. 2 des Folgesatzes im selben Instrument aufgegriffen.

In "Torpide" besteht die Hauptschicht aus einem ungewöhnlichen Farbenspiel. In der Tiefe erklingen in unterschiedlichen Kombinationen aus Pauke, Harfe und fünftem Kontrabass vor allem drei Töne: *as*, *c* und *e*. Darüber verlaufen, mehrfach unterbrochen, drei Stränge: in der Lage um das mittlere *c* ein siebenstimmiger homophoner Satz der Trompeten und Posaunen, in der zweigestrichenen Oktave die übrigen vier Bässe mit Flageoletttönen, und ganz in der Höhe in der zweiten Hälfte des Satzes das Xylophon mit einem (sehr leisen, rhythmisch jedoch sehr aktiven) dreigestrichenen *e*, das auf die Rolle dieses Tones im fünften Satz vorausweist:

²⁸ Hemiolisch zum herrschenden 3/4-Takt ertönt in der Kombination aus hängendem Becken, großer Trommel und drei Toms siebenmal der 2/4-Rhythmus 

Métaboles IV: Die vertikal changierende Harmonie in "Torpide"

Takt 1-7 7/8 8/9 9 10 11 12 14 15 16 17 18 19 20 23 24 25 27-1

Allen Strängen gemeinsam ist ein einziger Akkord: die Schichtung aus *c d e fis g* und *as*. Die Statik der ihrer Natur nach immer identischen, in der vertikalen Anordnung der Töne jedoch immer wieder vertikal permutierten leisen Klänge erzeugt einen Eindruck von Regungslosigkeit, in der jegliche Bewegung innerhalb einer unveränderlichen Substanz kreisend gefangen ist und insofern keine Veränderung bewirken kann. Einzig zwei (im obigen Beispiel nicht gezeigte) homophone Einwüfe des sonst in diesem Satz nur ornamentierend beteiligten Klarinettenrios heben die Passage ab T. 16 als eine Art Mittelsegment heraus.

Dies bringt mich zur zweiten konstituierenden Komponente des "Torpide"; auch sie entwickelt sich aus einer Vorform, die erstmals im Schlussabschnitt des vorangehenden Satzes erklingt. Unmittelbar nach dem oben erwähnten Paukenschlag kurz vor Ende des "Obsessionnel" vereinen sich die kleine Trommel, die Toms und die große Trommel zu einem neuen rhythmischen Muster von 13/8-Umfang, das der Engführung mit ihren achtfach gestaffelten Themeneinsätzen in Triolenachteln gegenübergestellt wird und für einen Moment akribisch organisierter Unergründbarkeit sorgt. Den sich zunehmend auflösenden Kanon der Klarinetten begleiten Wirbel der kleinen Trommel und des Beckens. Drei Takte vor Schluss stellt dann die kleine Trommel – sehr leise und laut Dutilleux "sehr fern" – einen neuen Rhythmus vor, der zur Grundlage der Schlagzeugschicht im vierten Satz wird: .

Im Andantino des "Torpide", dessen Schläge doppelt so langsam sind wie die des Scherzando, wird aus dieser Zelle eine Figur, mit der die drei Toms, ergänzt um Wirbel der großen Trommel sowie leise Schläge auf verschiedenen Gongs und Becken, vor den farblich changierenden Sechsklang der gestimmten Instrumente eine rhythmisch definierte Schicht stellen. Diese Figur erweitert Dutilleux im ersten Abschnitt und dann noch einmal am Satzende von "Torpide". Für das durch die Klarinetteneinwürfe markierte Mittelsegment dagegen entwirft er kontrastierende Figuren:

Métaboles IV: Die Ausfaltung des rhythmischen Musters aus III

IV: T. 2-4

6/4

3 Toms
gr. Trommel
kl. Becken
chin. Becken
Tamtam

Métaboles IV: Das Grundmuster und seine “métaboles”

IV: T. 2

IV: T. 4-5

IV: T. 7-8

IV: T. 12-13

Métaboles IV: Das rhythmische Muster im Kontrastsegment

IV: T. 16-23

Templeblocks
kl. Trommel
3 Toms
gr. Trommel

Templeblocks
kl. Trommel
3 Toms
gr. Trommel
chin. Becken
Tamtam

Der umfangreiche Höhepunkt der *Métaboles*, den Dutilleux mit dem Adjektiv “flamboyant” charakterisiert, wechselt zwischen Erinnerungen an die vorausgehenden Sätze und neuen Entwicklungen, bis er zuletzt in eine Variante der Ausgangsform einmündet. Drei Komponenten reichen aus dem vorangehenden “Torpide” in den Finalsatz hinein. Dort hatten die beiden Klarinetten ihre virtuoson Einwürfe meist mit einem Tremolo eröffnet oder beendet, das Dutilleux vom anfänglichen Tritonus bald auf den Ganzton zusammenzieht. Diese Ganzton-tremoli klingen nun im Hintergrund der ersten zwanzig Takte weiter und werden hier sogar von anderen

Holzbläsern imitiert.²⁹ Gleichzeitig setzt das Xylophon seine in der zweiten Hälfte des vierten Satzes eingeführte Tonwiederholung auf dem hohen *e* fort. Der dabei übernommene Rhythmus  geht sogar auf den Schluss des dritten Satzes zurück, wo die kleine Trommel das Muster vorgibt, das zu Beginn des vierten Satzes die Toms übernehmen. In den ersten 15 Takten des Finalsatzes ertönt der Rhythmus noch einmal in seiner vollständigen Form, später nur noch mit seiner ersten Hälfte, wobei der thematische Ton *e'''* im Xylophon und einer Hälfte der ersten Geigen mit zwei darunterliegenden Quartan harmonisiert und das Ganze in der Folge auch um bis zu zwei Quartan abwärts transponiert wird. Die Kombination aus Ganztonremoli in den Holzbläsern und dem rhythmisierten hohen *e* wird untermalt von Quintenschichtungen in den tiefen Streichern und unregelmäßig hexatonisch aufsteigenden Harfenflageoletttönen.³⁰ Nach sieben Takten, in denen virtuose Figuren in allen Instrumenten für eine leichte Steigerung sorgen, erklingt ab [44] in den hohen Holzbläsern und dem Xylophon dreimal eine erweiterte Fassung des oben zitierten Rhythmus (, komplementär ergänzt in Celesta, Harfe und Streichern).

Das zweite Zitat aus dem vorangehenden Satz liefern die Kontrabässe, die drei Versionen des für "Torpide" charakteristischen, vertikal vielfach 'metabolisierten' Akkordes zitieren. Sie unterlegen dies nicht nur wie in deren ursprünglichem Kontext mit dem tiefen Blechbläser-*as* und dem Paukentremolo *as-c*, sondern rufen zudem Ausschnitte aus dem siebenstimmigen homophonen Satz der Trompeten und Posaunen in Erinnerung, die im kurzen Mittelsegment des vierten Satzes zu hören waren.³¹

Der zweite Abschnitt des Finalsatzes führt das stark bewegte, immer wieder 'aufblühende' Thema ein, das Dutilleux zur Bezeichnung dieses Satzes inspiriert haben mag. Dieses Thema erklingt zunächst in zwei verschiedenen Dimension: in den Bratschen, Celli und Bässen als einstimmig gesetzte Sechzehnteltriolenfigur, die ihre endgültige Form erst zu suchen scheint und dabei alle zwölf Halbtöne einbezieht, und in den hohen Holzbläsern als langsame Folge homophoner Akkorde. Das Notenbeispiel zeigt das Hauptsegment der Triolenversion (nach den durch Pausen abgesetzten

²⁹Vgl. Klarinetten in IV T. 10: *des-es* und *g-a*, T. 15: *e-fis* und *b-c*, T. 21: *g-a* und *des-es* mit Klarinetten in V T. 1-11 und 15-20, Flöten T. 8-15, Oboen T. 11-15.

³⁰Vgl. Harfe V T. 1-15: *as-a-c-cis-d-es-fis-g-ais-h-c-des-e-f-ges-a*

³¹Vgl. in "Flamboyant" Bässe + Tuba/Pauke in T. 35-36 und 39-40, Trompeten + Posaunen in T. 39-43, Bässe in T. 44-46 mit "Torpide" T. 7-11.

Teilanfängen) sowie die Oberstimme der ersten zwei von drei ruhigeren Aufstiegsgeräten, mit der zwei Flöten, drei Oboen, das Englischhorn und drei Klarinetten den Abschnitt eröffnen:

Métaboles V: Das “Flamboyant”-Thema in zwei Dimensionen

V: T. 53-56

V: T. 48-56

Die Intervallstruktur der ruhigen Version zeigt im zweiten Segment die Alternation von Halb- und Anderthalbtonschritt, die Dutilleux in dieser Komposition immer wieder einflicht. Die Triolenversion, die mit einem charakteristischen Wechsel des ‘Modus’ beginnt und dann unterschiedliche Ergänzungen erfährt, wird später kanonisch verarbeitet und dann vor dem Hintergrund von Celloglissandi zu gegenläufigen Skalen eingebnet. Diesem verwirrend dichten Verlauf stellt der Komponist in den verbleibenden siebzehn Takten des zweiten Satzabschnitts metrische Schlichtheit gegenüber: Fünfmal spielen die hohen Holzbläser gemeinsam einen von auskomponierten Tremoli der Fagotte und Streicher komplementär bestätigten zweitaktigen Rhythmus aus $9 + 3/16$.³² Gegen dieses ruhige Muster hebt sich ein polyphoner Dialog der solistischen Trompete mit der solistischen Posaune ab, der zwar alle zwölf Töne einbezieht, jedoch anfangs hörbar in *e* ankert. Danach vereint Dutilleux die akkordbildenden Stimmen zu einer Kombination aus der Quintenschichtung *c/g/d/a* vom Satzanfang mit der Ganztonschichtung *es/f/g/a/h*. So endet der zentrale Abschnitt des “Flamboyant” wieder mit *h* in den strahlenden Diskantstimmen.

Nach dieser Bekräftigung der ‘Subdominante’ des dem Werk implizit zugrunde liegenden Zentraltones *e* überrascht der Beginn des dritten und letzten Abschnitts umso mehr. Auftaktig vor [54] setzt die Solo-Trompete mit einer intervallisch modifizierten Transposition der thematischen Phrase aus “Incantatoire” ein, in Engführung imitiert von den ersten Violinen mit der intervallisch ‘korrigierten’ Version in einer anderen Transposition:

³²Vgl. ab [52]. Dieser Rhythmus, als eine Alternation von 3 : 1 gehört, kann als metrisches Pendant der von Dutilleux oft verwendeten hexatonischen Skala angesehen werden.

Métaboles V: Die thematische Phrase auf dem Rückweg zu ihrer Grundform

V: T. 92

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Violin I (labeled 'Vl. I') and the bottom staff is for Trumpet solo (labeled 'Trp. solo'). Both staves are in 3/8 time. The Violin I part starts with a fermata over the first measure, followed by a melodic line with slurs and accents. The Trumpet solo part also starts with a fermata over the first measure, followed by a similar melodic line. Dynamics include 'f' and 'Trp. solo'. There are some markings like '8' and '3' above the staves.

Es folgt eine Passage mit viertaktigen Hintergrundmustern, vor denen die Hörner eigene Kurven um einen prominenten Tritonus zeichnen.³³ Diese werden anschließend von Flöten, Trompeten, Celesta und Bratschen frei weiterentwickelt, während die Violinen die (weiterhin in *g* ankernde) Phrase immer wieder neu modifizieren. Nach einem Crescendo mit mehrfachen Aufstiegen durch den Tritonus³⁴ erreicht die Musik das thematische hohe *e* des Werkanfangs, im Folgetakt ergänzt durch den Akkord [a], den (in “Incantatoire” später hinzugefügten) Paukentritonus *e-b* und wiederholte Figurationen in den Flöten. Der Melodieton *b* über Akkord [b] wird auch hier stets von dem aus dem ersten Satz vertrauten heftigen ♩ -Einwurf in Xylophon, Celesta, Harfe und Streicher-Pizzicato untermalt.

Die nur wenig veränderte Wiederaufnahme so vieler Komponenten, die dem Beginn der *Métabole* zugrunde liegen, zieht sich durch 19 Takte. Ab [61] werden die Komponenten dann erneut modifiziert: In der Melodie alterniert der Tritonus *b-e* mit der reinen Quart *h-e* über entsprechend veränderten *sff*-Einwürfen, die vier Akkorde werden ersetzt durch eine Folge, die um die querständigen Quinten- und Quartenschichtungen *c/g/d/a* und *dis/gis/cis/fis* kreist, und zwei Pauken und zwei Tamtams treten mit einem fünfmal wiederholten viertaktigen Muster in den Vordergrund. Ab [63] greift die kleine Trommel, metrisch ergänzt von den beiden Tamtams, ihren “Torpide”-Rhythmus wieder auf. Eine wachsende Akkumulation von Schlaginstrumenten, dem sich zuletzt die Triangel, eine Kuhglocke und ein kleines Becken zugesellen, unterstreicht das Schlusscrescendo, in dem die Diskantinstrumente ein letztes Mal in *ff-sff* das thematische Intervall *b-e* bekräftigen, bevor sich zuerst die Außenstimmen im Ankerton *e* vereinen. Der Schlussklang, ein siebenoktaviges *e*, wird nach einem letzten Crescendo im *sfff staccato* aller Instrumente nur angerissen.

³³Vgl. die Kurven um den Tritonus *a-es* bei [55]: *a-es-as-b-f-a-es*, *a-es-as-d-g-a-es*.

³⁴Vgl. V T. 122-129: Oboen + Violinen, imitiert vom Englischhorn: *a-es-a*; Violinen zweimal *a-es-b* zu Oboen *b-es-a*.

Mit diesem ganz der Idee der sukzessiven “Wandlung” gewidmeten Werk verwirklicht Dutilleux den Traum, aus einer ersten schöpferischen Idee durch ständig neu zu erfindende Prozesse Unerwartetes zu schaffen. Sowohl im kleineren Raum des Kopfsatzes als auch in der fünfgliedrigen Komposition kehrt er dabei zuletzt zu einer relativ nahen Variante des Ausgangsmaterials zurück. Dennoch gelingt es ihm, sowohl Hörern als auch gründlichen Lesern seiner Partitur den Eindruck zu vermitteln, dass – hätte dieser Schöpfer es denn gewollt – die Folge der Umgestaltungen auch doppelt so umfangreich ausfallen könnte, ohne dass damit die Möglichkeiten auch nur annähernd erschöpft wären.

So macht Dutilleux in diesem vielfarbigen, facettenreichen, sogar die bespöttelte serielle Technik nebenbei einbeziehenden und durchwegs faszinierenden Werk zugleich eine grundlegende Aussage über einen Aspekt der Kreativität, der der “motivischen Arbeit” in der Nachfolge Beethovens neue Wege erschließt.