

Kapitel III

Tout un monde lointain

Schon im Jahr 1960 hatte der damals in Frankreich wirkende Dirigent Igor Markewitsch Dutilleux um ein Cellokonzert für die wöchentlich in Paris stattfindenden Concerts Lamoureux gebeten. Mstislaw Rostropowitsch war als Solist vorgesehen. Dutilleux war zu dieser Zeit jedoch in die *Métaboles* vertieft, die er erst 1964 abschließen sollte. Da er im Frühjahr 1965 eine schwere Infektion mit Augenerpes erlitt, so dass die Ärzte ihm für längere Zeit jegliches Lesen und Komponieren verboten, konnte er sich dem Auftragswerk erst 1967 widmen. Zu diesem Zeitpunkt hatte Markewitsch Paris längst verlassen, doch Rostropowitsch übernahm den Auftrag. Zusammen mit dem Orchestre de Paris unter Serge Baudo brachte er das Werk am 25. Juli 1970 im Rahmen des Festivals von Aix-en-Provence zur Uraufführung. Das Konzert fand unter freiem Himmel im Hof des erzbischöflichen Palastes statt und erntete begeisterten Beifall. Die Partitur erschien 1974 bei Heugel, nachdem Rostropowitsch den Solopart durchgesehen und mit Fingersätzen ergänzt hatte.

Über die Herausforderung, ein Cellokonzert zu schreiben, äußerte sich der Komponist folgendermaßen:

Nachdem ich der Sinfonie Gewalt angetan habe, schicke ich mich nun an, dem Konzert dasselbe anzutun. Rostropowitsch hat mich um eines gebeten. Das Problem ist noch größer, fast unlösbar: Es geht darum, die traditionelle Form des Dialogs zwischen Solist und Orchester aufzugeben oder wenigstens zu erweitern, dabei aber dem Cello eine gewisse Freiheit zu lassen und ihm auf jeden Fall die Möglichkeit zu geben, außerhalb oder auch innerhalb der Klangmasse gehört zu werden.¹

Der Titel, den Dutilleux dem Cellokonzert gab, entstammt dem Gedicht "La Chevelure" aus Charles Baudelaires *Les Fleurs du mal*. Die Worte finden sich in Zeile 7 des aus 7 x 5 Versen bestehenden Gedichtes. Der Kontext ist eine Sehnsucht, die nicht auf das "Haar" im Titel Bezug nimmt, sondern im unmittelbaren Umfeld des zitierten Ausdrucks zu verstehen ist.

¹Übersetzt nach Henri Dutilleux, "Qui reste fidèle à la musique symphonique?" in *Le Nouvel Observateur* vom 10. Juni 1965, S. 23.

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !

Näher als Stefan Georges und Carlo Schmidts gereimte Übertragungen kommt der Bedeutung Friedhelm Kemp in seiner Prosaübersetzung:

Das schmachkende Asien und das glühende Afrika,
 eine ganze Welt, sehr weit entlegen, fast gestorben,
 lebt in deinen Tiefen, Wald voller Aromate!²

Victor Brombert interpretiert das Gedicht als Ganzes überzeugend als “den Willen zur Ekstase”.³ Eine ähnliche Absicht und Wirkung bescheinigen Musikkritiker auch der Komposition. Konzertbesprechungen kreisen um Formulierungen wie “außergewöhnliche Schönheit”, “intensive Lyrik”, “Alchemie der Klänge”, “schwarze Wollust”, “außerirdische Landschaften”, “fantastische Traumwelt”, “wunderbar empfindsame Musik” und “fremdartige Schreie aus den Tiefen vergangener Zeiten”.⁴

Für das Programmheft der von Paul Sacher dirigierten Pariser Erstaufführung am 30. November 1971 im Théâtre des Champs-Élysées schrieb der renommierte Musikwissenschaftler Claude Rostand einen längeren Text, der den literarischen Rahmen des Werkes absteckt:

Zum Zeitpunkt, als er die Arbeit an seiner Partitur begann, war Dutilleux besessen von Baudelaire, in dessen Werk – Prosa wie Lyrik – er sich voller Leidenschaft vertieft hatte. Es erschien ihm damals, dass das Cello aufgrund seines Wesens und seiner Klangfarbe genau das Instrument war, um zwischen der Welt Baudelaires und der Welt des Klanges zu vermitteln, mit allem, was sich als Vorstellung von Wirklichkeitsflucht darstellt: die Flucht durch Reisen, durch die Beschwörung der Erotik, durch Drogen, oder selbst durch mystische Erregung, wie zweideutig das religiöse Gefühl bei Baudelaire auch gewesen sein mag.

Henri Dutilleux betont, dass Baudelaire trotz dieses Bezugs nur zwischen den Zeilen aufscheinen darf: Es handelt sich nicht darum, dieses oder jenes Gedicht zu illustrieren, sondern um den Versuch, durch die Musik einige ihrer geheimsten Obertöne wachzurufen.

²Friedhelm Kemp: *Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe (München: dtv klassik, 1986), S. 54-57.

³Victor Brombert: “The Will to Ecstasy: The Example of Baudelaire’s ‘La Chevelure’.” In *Yale French Studies* 50 (1974): 55-63.

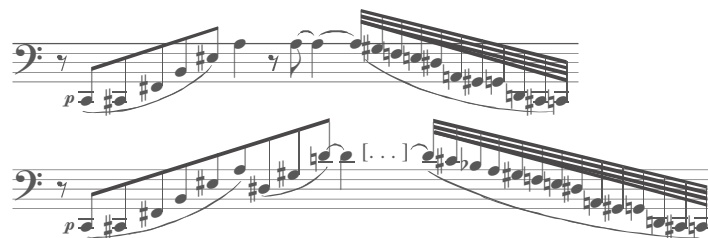
⁴Übersetzt nach Humbert, *op. cit.*, S. 114.

Das fünfsätzige Werk ist durchkomponiert. Jeder Satz trägt einen Titel aus der Hand des Komponisten und ein Motto mit einer, zwei oder drei Zeilen eines Gedichtes aus Baudelaires Sammlung *Les Fleurs du mal*.

Dem 202 Takte umfassenden Kopfsatz mit dem Titel “Enigme” schickt Dutilleux die Worte “... Et dans cette nature étrange et symbolique” voraus. Dies ist Vers 10 eines Sonetts über eine Frau, die der Dichter als eine Art Sphinx, als zweideutig und rätselhaft beschreibt.⁵ Die Musik beginnt unter der Aufführungsanweisung *Très libre et flexible* auf der leeren C-Saite mit einer Art Cellokadenz. Es folgt ein mit *Vif* überschriebenes Segment, das das Thema und die mit “Variation I” und “Variation II” bezeichneten Segmente umfasst. Das Tempo steigert sich in “Variation III”, die Dutilleux sich *Pochissimo più mosso* wünscht, sowie in der zu *Très vif* beschleunigten “Variation IV”, und kulminiert in einer Coda, die als *Prestissimo et lontanissimo* charakterisiert ist, aber in *Lento* ausklingt.

Die eröffnende Cellokadenz beruht auf einer Grundfigur, die mehrfach modifiziert wird. Umrahmt von Trommel- und Beckenwirbeln etabliert das Soloinstrument einen sechstönigen Aufstieg, dem nach kurzem Verharren ein Abwärtssturz durch mehrere chromatische Dreitongruppen folgt. Beim zweiten Soloeinsatz ist die Figur im Zentrum erweitert:

Tout un monde lointain, Einleitung: Der Beginn der solistischen Kadenz



Der dritte Einsatz, der die in chromatischen Dreiergruppen absteigende Antwort der Kadenzfigur fallenlässt, führt ins Zentrum der Einleitung zu einem aus fünf Akkorden bestehenden homophonen Streicherthema. Die fünf Akkorde, die ausnahmslos *ppp* erklingen und teils von unten nach oben (Akkord 3) oder von oben nach unten (Akkord 5) weggewischt werden, beschreiben eine allmähliche Spreizung: vom viertönigen chromatischen Cluster (Akkord 1) über Schichtungen im Umfang einer kleinen None (Akkord 2) und einer Tredezime (im durch Nachbaröne zum Cluster verdichteten Akkord 3) bis zu Klängen, die zweieinhalb Oktaven (Akkord 4)

⁵Das Sonett trägt den Titel “Avec ses vêtements ondoiyants et nacrés”.

oder sogar, dank einzelner Flageolettöne, mehr als fünf Oktaven überspannen (Akkord 5). Der im 17stimmig geteilten Streichkörper ertönende Zielklang ist eine polytonale Überlagerung von C-Dur und H-Dur und insofern im Vergleich zu den vorangehenden Clustern tonal transparent. Dabei bildet die Diskantlinie des Akkordthemas einen Abschnitt aus dem zweiten Einsatz der Cellokadenz ab:⁶

Tout un monde lointain I: Das Akkordthema

Über diesen Akkorden steigt die Kontur des Cellos anfangs zum *fis'*, gegen Ende sogar zum *fis'''* auf. In Verbindung mit dem Basston des Zielklanges bekräftigt Dutilleux dabei das den Satz bestimmende Tritonusintervall *c-fis*. Ein unbegleitetes *ad libitum*, das mit *Accelerando* endet, leitet in den ersten Hauptabschnitt des Satzes über.

Im nun beginnenden 3/8-Takt erklingt zu einer Klangfarbenmelodie aus Solocello, Bongos und Pauke fünfmal ein die Ankertöne *c* und *fis* verbindendes aufsteigendes Glissando.⁷ Derweil entwickelt der Solist, Schritt für Schritt erweiternd, das große melodische Zwölftonthema des Satzes:

Tout un monde lointain I: Das Zwölftonthema

⁶Vgl. Violinen I im Verlauf der fünf Akkorde T. 3-12: *fis'-h'-eis"-a"-dis'''* mit Solocello Partiturseite 1, zweite Zeile: [C-Cis]-Fis-H-eis-a, dis-[gis-d'].

⁷T. 21-22 Bässe, T. 22-23 Solocello, T. 25-26 Pauke, T. 26-27 Solocello, T. 29-30 Bässe.

Kaum ist dieses Thema, das mit seinen regulären Transformationen, intervallischen Varianten und einigen spielerischen Modifikationen die vier Variationen im Inneren des Satzes beherrscht,⁸ zum ersten Mal vollständig (und mit dem auch später oft am Schluss als Bestätigung wiederholten Anfangston als dreizehntem Ton) erklingen, wird es wieder verlassen zugunsten einer Neuauflage des Akkordthemas, das Dutilleux nun den Bläsern übergibt.⁹ Den Abschluss dieses Segmentes bilden eine Unisonobewegung des Tutti vor dem Hintergrund gegenläufiger Glissandi in Solocello und tiefen Streichern, eine Krebsfolge des Akkordthemas in auskomponierter Beschleunigung¹⁰ und ein weiteres Unisono aller tiefen Instrumente. Dessen Abstieg mündet in den Ankerton *Fis*, auf dem die erste Variation dieses Satzes beginnt.

In Variation I etabliert das Solocello das Zwölftonthema in *ff marcato*-Achteln. Während der Beginn (von *fis-c*) mit einem vielfach verdoppelten *fis* verstärkt ist, wird der Schlusston *c* zu geheimnisvoll klingenden Schlagzeugfiguren über einem aufsteigenden Kontrabassglissando *c—fis* in einen von Streichern + Bläsern *pp* gespielten Akkord 5 eingebettet. Sodann werden dieselben Komponenten in leicht modifizierter Form wiederholt: der Solist variiert den Rhythmus, die zuvor einmalige Verstärkung des Ausgangstones zieht sich nun durch das ganze Thema hin, und der gleitende Bassaufstieg *c—fis* wird in weiteren Glissandobewegungen aufgegriffen. Im dritten Themeneinsatz gibt der Cellist die Vertauschung der ersten beiden Töne auf und überlässt dessen zweiten Hälfte dem Unisono aus Klarinette, Fagott und Harfe. Die verbleibenden acht Takte der Variation füllen drei weitere Themeneinsätze: der erste im Pizzicato des Solisten (mit Vertauschung der Töne 2-3), der zweite in einer Parallele von Flöte/Oboe/Klarinette/Harfe,¹¹ der dritte in einer vom wieder *arco* spielenden Cello heterophon verzierten Parallele des Achtelabstiegs durch die ganze Streichergruppe, unterstrichen durch das letzte Reihenviertel (Ton 9-10-11-12) mit ganztaktigen *sfpp*-Akzenten in Posaune, Tuba und Harfe.

⁸Dutilleux behandelt die Reihe insofern frei, als er die Position des *c* variiert: In T. 22-24 und 26-28 beginnt er zweimal mit *C-Fis-c-A-g*, in T. 62 und 67 zweimal mit *Fis-c-As-g...*, in Variation II lässt er das *c* mehrfach ganz aus oder verschiebt es innerhalb der Reihe.

⁹Vgl. in [7]-[8] T. 33-48: Akkord 5-2-5-2-5-2-3-4-5—.

¹⁰Vgl. in [8] T. 53-57: Akkord 5 (5/8), 4 (4/8), 3 (3/8), 2 (2/8), 1.

¹¹Dieses Zitat des Zwölftonthemas ist um ein Viertel der Reihe kreisförmig verschoben: vgl. Ton 10-11-12-1-2-3-4-5-6-7-8-9. Es ertönt in einer Mischung aus Parallele und Klangfarbenmelodie: Oboe, Klarinette und Harfe spielen unterschiedliche Fragmente.

In Variation II erinnert der Solocellist zunächst an die ersten beiden Aufstiegsbewegungen aus seiner den Satz eröffnenden Kadenz und ergänzt diese mit einer Kombination aus einem Pizzicato-Akkord und freien, mit Flageolettönen durchsetzten Triolen. Derweil liefern sich Bläser und Streicher eine dichte Imitationskette aus ineinander verschachtelten Einsätzen der vier Transformationen des Zwölftonthemas über einer wie ein *Cantus firmus* darunterliegenden Augmentation.¹² Für die verbleibenden zehn Takte vereinen sich Solist und Tutti-Instrumente zu einem Dialog über das Thema zweistimmiger Reihenpräsentationen.¹³

Zu Beginn der dritten Variation etablieren Celli und Bässe, unterstützt von Tuba und Pauken, einen durch kurze Absprungnoten unterbrochenen Orgelpunkt *fis*, über dem das Solocello in „energischem *forte*“ die vier Transformationen aneinanderreihet.¹⁴ Nach einem akkordischen Einwurf in Celesta und Harfe folgt im nächsten Segment eine Gegenüberstellung des intervallisch ausgeführten Krebsganges mit einer mehrere Tonpaare permutierenden Variante des Krebsganges im Cello. Eine erweiterte Wiederaufnahme des akkordischen Einwurfes führt zu einer Gegenüberstellung paralleler Quinten- und Sextengänge.¹⁵ Nach einer mit Ganztonpaaren spielenden Überleitung, an der sich verschiedene Instrumente mit kurzen Beiträgen beteiligen, greift der Solist (diesmal im Pizzicato) noch einmal seinen Kadenzaufstieg aus der Einleitung auf und beschreibt damit ein mächtiges Crescendo. Die Tutti-Instrumente antworten mit einem ebenfalls kräftig anschwellenden, dichten Netz von Imitationen. Umso mehr überrascht dann die plötzliche Reduktion auf eine einzige Paukenfigur, die sich zudem bald in *subito piano* zurückzieht.

¹²Augmentation T. 87-99 Posaune/Tuba/Harfe/Kontrabässe Umkehrung Ton 1-11; darüber: T. 82-84 Klarinetten/Violinen Reihe 2-8, 9-12; Fagotte/Bratschen/Celli Umkehrung 2-8; T. 85-87 Flöte 1/Klarinetten/Violinen Reihe 2-8, 9-12; Flöte 2/Bratschen/Celli Umkehr. 2-8; T. 88-90 Klarinetten/Violinen Krebs 1-12; T. 90-92 Fagotte/Bratschen/Celli Krebsumk 2-12; T. 92-94 Flöten/Violinen Krebs 1-12, T. 94-96 Klarinetten/Violinen Krebsumk. 1-11; T. 96-97 Flöte1/Bratschen Reihe 2-6; T. 97-100 Klarinetten/Fagotte/Posaune/Tuba/Violinen/Bratschen/Celli/Kontrabässe Reihe permutiert (2-3-4-1-5-6-7-8-9-10-11-12-2).

¹³T. 100-102 Holzbläser/Harfe/Streicher *col legno*: Krebsumkehrung in sechs Intervallen; T. 102-103 Solocello: Krebs in sechs Doppelgriffen; T. 104-105 Solocello: Krebsumkehrung in Doppelgriffen zu Holzbläser/Streicher Krebs; T. 106-109 Holz- + Blechbläser/Xylophon/Streicher: Krebsumkehrungskette in Intervallen.

¹⁴Solocello T. 110-111 Reihe Ton 2-12 + 1, T. 111 Umkehrung Ton 2-12, T. 112-113 Krebs Ton 1-12, T. 113 Krebsumkehrung Ton 1-11 (2. Sechzehntel *c* statt *d*?)

¹⁵T. 127-129, 129-130 Quinten in Fagotten, weiter in Oboen, einzelne mit Harfe; synkopisch dazwischen Sexten in Solocello, ab T. 128 mit Klarinetten.

Variation IV beginnt damit, die Paukenfigur aus Quart und Tritonus weiterzuspinnen: Die Tuttistreicher bilden daraus eine Kette und der Solist umspielt die Intervallsequenz triolisch leise (*pp sul ponticello*). Nachdem die Umspielung in dieser fahlen Klanggebung ihren Weg in die anderen Streichinstrumente gefunden hat, greift Dutilleux das hier mysteriös-leise Akkordthema auf, eine Quinte abwärts transponiert. Im Partiturabschnitt [24] spielen die vereinten Holz- und Blechbläser Akkord 1 bis 4 zu einem letzten Zitat des Zwölftonthemas, das in einzelnen Harfentönen und in paarweisen *col-legno*-Staccati der zweiten Violinen ertönt. Blechbläser und Streicher ergänzen die fünfteilige Klangfolge in [25] mit einem zweifachem Akkord 5, dessen Bitonalität – in der Transposition als F-Dur/E-Dur erklingend – der Solist mit einem Spiel um den E-Dur-Dreiklang unterstreicht. Dazwischen jedoch führt Dutilleux zwei Komponenten ein, die den Schluss des Satzes vorbereiten: den von hier an mehrfach wiederkehrenden Basston *as* – der zunächst als Terz des E-Dur-Dreiklangs ertönt und wenig Aufmerksamkeit erregt, sich später jedoch im Tritonus mit *d* verselbständigt – und ein aufschnellendes Flageolett-Glissando im Cello. Eine Transposition des Cello-Glissandos im Auftakt zu [26] steckt nacheinander die zweiten Violinen, die Bratschen und die Celli an, bis diese letzte Variation mit einer Gegenüberstellung weit ausholender gegenläufiger Glissandi des Solisten und der Tutti-Streicher endet.

In der Coda spielt der Solist, von *Gis* ausgehend und in *gis'''* mündend, sehr leise und *saltando* eine aufsteigende Girlande aus Staccatotriolen über einem gedehnten Abstieg der Bässe vom *d* zum *Gis*, unterstrichen vom *d-Gis—Gis* der Pauke. Über einem vom Tritonus *d-gis''* gerahmten, die zentrale Harmonie *gis/a/b/d* des folgenden Satzes vorausnehmenden Akkord der hohen Streicher und Harfe krönt der Cellist seine aufsteigende Linie mit einem wiederholten, gegen Ende tremolierten *gis'''-a'''-g'''-a'''*, um schließlich lange auf *a'''* zu verharren – dem Ton der, nach einer Generalpause synkopisch erneuert, den zweiten Satz einleitet.

Dem Satz “Regard”, dessen Titelwort auf den Blick anspielt, der das lyrische Ich trunken macht und in den es sich verliert, stellt Dutilleux ein dreizeiliges Motto voraus:

. . . le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l’envers . . .

Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der dritten von vier Strophen. aus Baudelaires Gedicht “Poison”. Der Dichter hat in Strophe I und II von der Wirkung des Weines bzw. des Opiums gesprochen und beteuert nun zu

Beginn der zweiten Gedichthälfte, dass beide nicht heranreichen an die betörende Kraft, die von der bewunderten Frau ausgeht – besonders von ihren grünen Augen, die wie Seen sind, in denen die Seele des Dichters bebt und sich spiegelverkehrt sieht.

Dutilleux konzipiert diesen Satz in drei Abschnitten, deren Tempoangaben einheitlich eine große Ruhe anmahnen.¹⁶ Gleich zu Beginn führt er die drei Komponenten ein, die den ersten Abschnitt bestimmen. Dies sind:

- eine vom melodischen Zentrum *a* zweimal zum *gis* absteigende, aus chromatischen Fragmenten gebildete Linie des Solisten, die an die absteigende Antwort aus der Solistenkadenz erinnert, mit der das Cello den ersten Satz eröffnet;

Tout un monde lointain II: Die Eröffnungskomponente



- den für die Verankerung sorgenden Tritonus *d-gis*, der in T. 2 in Harfe und Kontrabässen ertönt und in T. 6, am Ende der ersten Phrase, zu *c-gis* verkleinert wird, und
- ein Akkordpaar, das über fallenden Quartan oder Quinten in der Unterstimme erreicht ist, aus komplementären sechstönigen Ausschnitten des zwölftönigen Aggregats besteht und dem ersten Abschnitt des Satzes als Hintergrundfarbe dient.¹⁷

In der zweiten Phrase transponiert und modifiziert Dutilleux die modal absteigende Skala des Solisten, behält jedoch die Bassankertöne und das Akkordpaar bei. In der anschließenden Entwicklung endet die fallende Linie des Solisten noch einmal auf *gis*, einem Ton, der in allen tiefen Instrumenten unterstrichen oder nachträglich bestätigt wird. Ein Aufschwung der Tutti-Streicher erreicht ein von Harfe und Klarinettentriller verstärktes Unisono-*a*, worauf gegenläufige modale Skalen über einem Bassliegeton *gis* in den zweiten Abschnitt des Satzes überleiten.

¹⁶Vgl. Abschnitt I = “Extrêmement calme” (T. 1-17, [29]-[32]), Abschnitt II = “Toujours extrêmement calme” (T. 18-33, [33]-[37]) und Abschnitt III = “Très calme” (T. 34-50, [38]-[43]).

¹⁷Jeder Sechsklang besteht vertikal aus zwei Dreiklängen in unterschiedlichen Registern (beim ersten Erklingen in T. 3: *g/b/cis'* unter *fis''/a''/dis'''* gefolgt von *d/c'/f'* unter *h'/e''/gis''*). Die Gruppierung zu Dreiklängen bleibt erhalten, auch wenn diese später Register und Umkehrung wechseln. So gibt es insgesamt 18 unterschiedliche Varianten des Akkordpaares.

Diese Gegenläufigkeit der modalen Skalen, die fast wörtlich auf das Bild gegen Schluss des Epigraphs Bezug zu nehmen scheint (“mon âme . . . se voit à l’envers” – meine Seele sieht sich spiegelverkehrt), geht hier in ein Duett zweier Tutti-Streicherstimmen über: Die ersten Violinen spielen eine Variante dessen, was das Solocello im vorausgehenden Abschnitt als erste Phrase vorgestellt hat (s. Beispiel oben), gespiegelt von den Celli in einem modalen Aufstieg von *B* nach *h* über *Gis'* als Bassanker. Es folgt eine ähnlich gespiegelte und geankerte Variante der zweiten Phrase und eine Entwicklung, in der der Solist über zunehmend dichten Glissandi in den Tutti-Streichern ein *a'''*, den in die höchste Lage versetzten Zentralton des Satzes, erreicht und anschließend zu gegenläufigen modalen Skalen im Orchester über mehrere Oktaven fallen und wieder steigen lässt.

Der dritte Abschnitt des Satzes beginnt wie eine weitere Entwicklung der modalen Phrase, doch gesellen sich zum Solocello bald zwei Dialogpartner, die neue Figuren seiner modifizierten Kontur spiegeln und imitieren.¹⁸ Der Abschnitt endet auf einem langen, *ppp morendo* bezeichneten Zwölftonakkord. Als eine Art Coda folgen sieben Takte, in denen Dutilleux an zwei andere Komponenten aus dem Kopfsatz erinnert: Der Solist beginnt unbegleitet mit Auf- und Abstieg seiner ersten Kadenzfigur, bestätigt wie im Eröffnungstakt des Werkes durch Trommel- und Beckenwirbel. Zwei weitere Einsätze zitieren nur die erweiterten Aufstiege und den gliedernden Schlag des hängenden Beckens. Es folgt eine Wiederaufnahme des in “Enigme” von den Streichern vorgestellten fünfteiligen Akkordthemas, das hier über einem ersterbenden *fis'* des Solocellos in den Bläsern zusammen mit Marimba, Celesta und Harfe einsetzt. Den Abschluss bilden zwei Tuttiklänge, die an die Verankerung des Satzes gemahnen: ein von wenigen *fis* eingefärbtes fünftaktiges *gis*, gefolgt – nach einer deutlichen Zäsur und mehroktavigen Vorschlägen – von einem sechsoktavigen Unisono-*d*, dessen tiefster Ton in einer Hälfte der Kontrabässe in den Anfang des dritten Satzes hinüberklingt.

Das Epigraph zum dritten Satz entstammt “La chevelure”, demselben Baudelaire-Gedicht wie der Werktitel. “Tout un monde lointain” findet sich dort in Vers 7; im siebten und achten Vers nach Vers 7 heißt es nun:

¹⁸Der Solist ergänzt seinen thematischen Beginn mit den vertrauten chromatischen Dreitongruppen durch zwei neue Figuren: die Kurve *d''-e'-b'* und die fallende Synkope *g''-as'*. Erstere wird gespiegelt von Violine I als Krebs (T. 35: *b''-e''-d'''*), vom Solisten selbst in Umkehrung (T. 35: *f-g'-h*), diese dann von der Klarinette dreifach imitiert (T. 36-37: *f-g'-h ... f-g'-h ... f-b'-h -es'*), bis eine Solo-Bratsche zuletzt die Originalform gespreizt zitiert (T. 36-37: *f-b'-e'*). Die Synkope ertönt in T. 36 erneut im Part des Solisten (*h-b'*, *es'-cis''*) und schließlich verzahnt in Solobratsche/Klarinette/Solobratsche (T. 37: *es'-f / e'-f / b'-h*).

Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts.

Baudelaire deutet hier die schwarze Lockenpracht seiner Angebeteten als Ozean. In dem ebenholzfarbigen Meer sieht er einen blendenden Traum von Segeln, Ruderern, Wimpeln und Masten. Der Titel, den Dutilleux für den Satz wählt, greift besonders den Aspekt der heftigen Wellenbewegung auf: "Houles" bedeutet Seegang oder Brandung.

Der Satz umfasst zwei unterschiedlich umfangreiche Abschnitte und eine Coda.¹⁹ Er beginnt mit einem angedeuteten Zitat aus dem Kopfsatz: Die Figur, mit der das Solocello den Satz "Houles" eröffnet, findet sich in "Enigme" ähnlich am Schluss der kadenzartigen Einleitung. Dort präsentiert der Solist sie als eine Art melodischer Ausspinnung des fünften, mit H-Dur über C-Dur bitonalen Zielklanges aus dem Akkordthema (vgl. die erste Zeile des folgenden Notenbeispiels). Im Mittelsatz des Konzertes entwickelt Dutilleux daraus nun mehrere gut erkennbare Varianten.²⁰

Tout un monde lointain I/III: Die melodische Version von Akkord 5 in "Enigme" mit Varianten in "Houles"

Zusammen mit einem chromatisch engen melodischen Motiv, das der Solist vom *e'*-*dis'*-*fis'*-*f'*-*e'* der Flöte übernimmt und dann entwickelt, einem Ostinato der Pauken und Pizzicato-Bässe, die die Ankertöne *d-gis* (hier als *d-as* notiert) aufgreifen, und einem kurz um *cis* kreisenden Einschub bestimmen die oben gezeigten Varianten den ersten Abschnitt des Satzes.

¹⁹ Abschnitt I = T. 1-36, [44]-[51] (*Large et ample*, Viertel = 44-48), Abschnitt II = T. 37-113, [52]-[59] (*Un poco più mosso*, Achtel = 152-160), Coda = T. 114-131, [60].

²⁰ Vgl. "Houles" III T. 1₁, 1₃ und 4₁, 4₃ mit "Enigme" I T. 13, 15 und 16.

Der lange zweite Abschnitt ist beherrscht von wiederholt aufgesuchten, lange nachklingenden Fünf- oder Sechsklängen, die zwischen Bläsern und Streichern hin- und hergereicht werden und anfangs mehrere große Septen oder kleine Nonen übereinanderschichten.²¹ Dazu hört man weitere große Septen, die abschnittsweise in gleichmäßigen Achteln²² oder in punktierten Sechzehnteln²³ wiederholt werden, sowie in auskomponiertem Accelerando wiederholte Töne, Intervalle oder Akkorde.²⁴ An den rhythmisierten Septen und den Accelerandi beteiligt sich jeweils auch das Solocello. Überbrückend wirken Passagen, in denen die hohen Holzbläser, polyphon gestaffelt oder auch zu zweit oder dritt synchronisiert, virtuose Arpeggien einwerfen.

Die zweite Hälfte des Abschnitts erklingt über Bass-Ankertönen: zuerst *cis*, dann *f*. Das Solocello verlängert jeden dieser Ankertöne, indem es sie zum ausgedehnten Ziel- oder Ausgangston virtuoser Gesten macht. Im ersten Fall entsteht so eine Kadenz um die Intervallschichtung *Cis/G/d/a*, die zu virtuoson Arpeggios mit Flageoletteinfärbung wird, gefolgt von einem zu Fragmenten zerrissenen Martellato. In den zweiten Ankerton hinein spielt das Solocello zahlreiche Wiederholungen der Viertongruppe *cis'-fis'-g-a'*. Verschiedene Tutti-Instrumente imitieren diese Geste mit modifizierten Intervallen, so dass man zu ahnen beginnt: hier wird Material des Folgesatzes angelegt. Zunächst jedoch rundet das Cello den zentralen Abschnitt mit einem unbegleiteten Legatolauf des Solo-Cellos in der höchsten Oktave ab, der auf einem als Flageolettton gegriffenen *a''''* ins *pp* verklingt.

Die kurze Coda ist fast statisch. Marimba und Harfe, später mit Flöte, kündigen in parallelen Septen die Eröffnungsfigur des Folgesatzes an. Das Solocello antwortet, nur von drei sanften Schlägen auf hohem Becken, mittleren Becken und Gong unterstrichen, mit einer ausschließlich in Flageolettönen gespielten Phrase, die von *f''''* umrahmt wird.

²¹Vgl. z. B. *dis/e*, *g/gis + b*: T. 37-46, *h/c/cis*, *ffis*: T. 46-50 und 52-53, *d/cis*, *g/gis* T. 50-52 und 53-54, *d/cis*, *fis/f*, *b/a*.

²²Vgl. Harfe T. 37-42: *as/g*, erste Violinen T. 57-60: *fis/f* sowie Harfe T. 58-60: *ges/f*, Harfe + Xylophon T. 67-69: *f/e + g*,

²³Vgl. Xylophon T. 39-43: *g/fis*, Xylophon + Oboen T. 47-50: *c/h + f*, Solocello T. 56-58, Xylophon T. 88-91: *fis/f*.

²⁴Vgl. 1. Horn T. 61-62: *cis'*, drei Hörner T. 69-70: *c'/f'/g'*, Fagotte, Trompete + Xylophon T. 71-72: *f'/g'/e''/g''*, Solocello *pizz.* T. 74-76 *Cis/G/d/a*, zweite Violinen T. 76-77: *d'/a'/e''*, Holzbläser T. 86-87: *g/cis'/es'/h'/fis''/d'''/a'''*, ähnlich T. 94-95, 97-98, 99-100, Oboen, Hörner + Marimba T. 100-102: *g/h/dis'/fis'*.

Die drei Verse, die dem vierten Satz “Miroirs” als Epigraph vorangestellt sind, finden sich am Ende des zweiten Quartetts in “La mort des amants”, einem der über 100 Sonette in Baudelaires *Les Fleurs du mal*:

. . . Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Dutilleux zitiert hier aus dem Gedicht über den Tod der Liebenden – in dem übrigens von Sterben und Grabesruhe nur ganz am Rande und ästhetisierend bzw. tröstend die Rede ist²⁵ – die drei Zeilen, die mit gleich fünf Wörtern die Zweisamkeit und Auf-einander-Bezogenheit des Paares betonen: unsere *zwei* Herzen werden *zwei* mächtige Fackeln sein, die ihre *Doppellichter* in unseren *zwei* Geistern, diesen *Zwillingsspiegeln*, widerscheinen lassen.

Harmonisch ist ein Großteil dieses zweiten langsamen Satzes des Werkes durch zwei Komponenten bestimmt, die besonders in den Rahmenabschnitten – den ersten zwanzig und den letzten achtzehn Takten – für einen Eindruck von Statik sorgen: Die Harfe eröffnet “Miroirs” mit dem Arpeggio eines Akkordes, der diese Rahmenabschnitte in Auszügen aus verschiedenen Umkehrungen durchklingt. Für den Eindruck der im Titel erwähnten Spiegel und den flackernden Widerschein der flammenden Herzen sorgen ein sehr leises Halbtontremolo der mittleren bis tiefen Streicher in den Rahmenabschnitten²⁶ und dessen Entwicklung im Inneren des Satzes. Dort beginnen einige Bratschen sowie die dreifach geteilten zweiten Violinen, den ursprünglichen Halbton um nacheinander einsetzende, leicht anschwellende Tremoli zu einer achttönigen Schichtung zu ergänzen. Im Anschluss daran bildet Dutilleux in ähnlicher Weise eine die Celli mit einbeziehende Kumulation und erzeugt so einen gleichsam flackernden Zwölftonakkord. Erst die dritte Schwellung ist auch dynamisch explizit: Die Streicher – nun einschließlich der ersten Violinen – steigern ihre zum Zwölftonakkord anwachsende Tremoloschichtung von *ppp* zu *fff*, worauf sie, absteigend in einem Instrument nach dem anderen, zu *pp* verklingen und aussetzen. Damit öffnen sie den Raum für den bald darauf einsetzenden abschließenden Rahmenabschnitt.

²⁵Im ersten Quartett heißt es in der Prosäübertragung von Kemp: “Wir werden Betten haben voll leichter Düfte, Diwane grabestief; auf Staffeln werden seltsame Blumen um uns stehen, die unter schöneren Himmeln für uns erblühten”. Dazu passt das abschließende Terzett: “Und später kommt ein Engel, der die Pforten auftut: treu und freudig wird er die trüben Spiegel und die erloschenen Flammen zu neuem Glanz entfachen.” (*Op. cit.*, S. 277)

²⁶Vgl. das nur selten die Oktavlage wechselnde Tremolo *h-c* in T. 1-10, 14-33 und 53-58.

Thematisch enthält der Satz drei Komponenten. Zwei davon, die in den beiden Rahmenabschnitten erklingen, sind Zitate aus dem Kopfsatz. Beim ersten Zitat handelt es sich um das Zwölftonthema aus "Enigme", dessen Variante in unbegleiteten Flageolettönen der Harfe erklingt, während die immer neuen Manifestationen der Septakkordschichtung und das *h-c*-Tremolo der Streicher kurz aussetzen.²⁷ Als zweites Zitat wählt Dutilleux das im Kopfsatz eingeführte und seither mehrfach zitierte Akkordthema. Dieses erwächst in der Coda aus einem Unisono-*fis'*, mit dem Marimba, Celesta, Harfe und Streicher bei [69] nur den Diskantton von Akkord 1 aufgreifen. Die anschließenden Akkorde 2 bis 5 dagegen sind vollständig und erklingen in ihrer ursprünglichen Form. Das Zitat des Akkordthemas wird ergänzt durch den ebenfalls schon wiederholt und meist wie hier in Tutti-Parallele gehörten Tritonuschritt *gis-d*.²⁸

Thematisch neu in "Miroirs" ist die dritte Komponente: ein satzspezifisches Thema, das mit seinen Varianten einen Großteil des melodischen Materials liefert und dabei das Solocello mit je einem anderen Instrument paart. In diesen Paarungen, die sich in vielerlei Imitationen und Spiegelungen manifestieren, nimmt Dutilleux Bezug sowohl auf die fünffache Betonung der Zweisamkeit im Epigraph als auch auf die von Baudelaire explizit erwähnten und als Satztitel gewählten Spiegel.

Tout un monde lointain IV: Das satzeigene Thema

IV T. 4 Solocello



Präsentiert wird das satzeigene Thema durch den Solisten. Wie das Thema des Kopfsatzes wird die Phrase von *c* gerahmt und beginnt mit dem Tritonus *c-fis*. Dutilleux unterteilt die Phrase mit zwei unterschiedlich langen Phrasierungsbögen und lässt auch die zweite Teilphrase mit *c* beginnen. Diese hat zudem mit *c-d . . . d-c* einen symmetrischen Rahmen. Rhythmisch wird der ruhige Fluss aus Halben oder größeren Notenwerten in der zweiten Teilphrase durch eine Triole belebt, die sich Hörern gut einprägt und so das Wiedererkennen erleichtert.

²⁷Vgl. in T. 11-13 die weit ausschlagende Linie aus Ton 1-11 + 1-2, bei Vertauschung von Ton 6-7: *c'-fis'-as-g'-dis''-h''-e''-ais'-d''-cis'-eis' + his'-fis* (Klangbild).

²⁸Vgl. I: T. 50-51 und (nur Bässe) T. 178-190, ergänzt durch Pauken T. 192-193; II: T. 49-50. Besonders eng ist die Beziehung der Schlusstakte des vierten zu denen des zweiten Satzes: in beiden Fällen mündet das Akkordthema in den Tutti schritt *gis-d*.

Besonders die fünftönige erste Teilphrase und der Beginn der zweiten Teilphrase mit der markanten Triole werden in den weiteren Abschnitten des Satzes vom Solocello zitiert, variiert und transponiert und dabei von verschiedenen Partnern aus dem Orchester imitiert und vielfach gespiegelt. Die Entwicklung und Ableitung der Varianten lässt sich überall gut verfolgen und sorgt für eine bestechende Einheitlichkeit dieses Satzes. Als eines von zahlreichen möglichen Beispielen für die Art der thematischen Ableitungen soll hier die dritte Phrase des Solisten erläutert werden. Sie ist erneut mit zwei Phrasierungsbögen gegliedert. Die erste Teilphrase wird rückläufig imitiert, wobei die ersten Violinen, ins abschließende *eis* einsetzend, das vorausgehende fünftönige Segment melodisch spiegeln, während andere Orchesterinstrumente die nicht gespiegelten Anfangstöne der Phrase in Form einer vertikalen Schichtung ergänzen.

Tout un monde lointain IV: Die zweite Themavariante mit Krebsimitation

IV T. 17 Solocello

The image shows a musical score for the Solocello part of 'Tout un monde lointain' IV. The Solocello part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a five-note phrase followed by a triplet. This phrase is then imitated by Violine I (marked *con sordino*), Violine II (marked *con sordino sul ponticello*), and other instruments (Pos./Harfe/Celli, Harfe/Bässe). The Solocello part ends with 'etc.'.

Nach vielen weiteren Varianten erklingt kurz vor Schluss des Satzes ein lang nachhallender Tamtamklang, der durch ein Spiel der Toms und Bongos belebt wird. Zur letzten, ganz ins hohe Register versetzten Krebspiegelung des Solocellos tritt das Schlagzeug ganz in den Vordergrund: Den ersten Ton kündigt ein Schlag auf dem tiefen Gong an, Ton 2-3 untermalt die kleine Trommel mit einem *ppp*-Wirbel und Ton 4 klingt über einem ausladenden Harfenarpeggio zu einem Tamtamschlag aus, bevor nach einer langen Fermate die Coda mit dem aus dem Kopfsatz zitierten Akkordthema und dem Unisonoschritt *gis-d* den Satz abrundet.

Der fünfte Satz des Cellokonzertes, "Hymne" überschrieben, trägt als Epigraph die abschließenden anderthalb Zeilen aus Baudelaires Gedicht "La voix", die im Originaltext als Zitat einer Aussage der im Gedichttitel erwähnten Stimme hervorgehoben sind:

“... Garde les songes;
Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous.”

In den 28 gereimten aber nicht in Strophen gegliederten Versen dieses Gedichtes beschreibt der Dichter die Verführung eines Mannes, dessen “Wiege nahe am Bücherschrank stand”. Zwischen zwei lockenden Stimmen, von denen die eine irdische Lüste, die andere dagegen “Träume jenseits des Möglichen, jenseits des Bekannten” verspricht, hat er sich für Letztere entschieden – mit allen Konsequenzen, die unter anderem dazu führen, dass er himmelwärts blickend in irdische Löcher zu stürzen droht. Kemp übersetzt: “Die Stimme aber tröstet mich und spricht: ‘Hüte deine Träume; die der Weisen sind nicht so schön wie die der Narren!’” (*op. cit.*, S. 350-351).

Diese Stimme, und vor allem ihre Empfehlung, Träume zu schätzen, scheint Dutilleux mit der Musik seiner instrumentalen “Hymne” zu besingen. Er komponiert dazu einen teils geheimnisvoll, teils höchst intensiv klingenden Satz, in dem er zwei neue Komponenten und zwei Brückpassagen mit Zitaten aus dem thematischen Material der vorangegangenen vier Sätzen verschränkt.

In der sechstaktigen Einleitung greift er den schon mehrfach gehörten, zuletzt den vierten Satz beschließenden aufsteigenden Tritonus *gis-d* in Spiegelung auf. Den vorangehenden ersten Schlag markiert ein in den tiefen Instrumenten unter Verstärkung von Becken und tiefem Tamtam *fff* angespielter, langsam verklingender Bass-Ankerton *cis*, der in der ersten Hälfte des 174 Takte umfassenden Satzes immer wieder erreicht wird. Auf dem zweiten Schlag setzt in den Diskantstimmen der Tritonus *d'''-gis'''* ein, der, hier fallend und unterfüttert mit homophonen Klängen oktavversetzt absteigend, über *dis'''-a''* und *e''-b'* zu *f'-h* abwärts geführt wird. Alle beteiligten Stimmen werden in den hohen Holzbläsern *sf* angestoßen und getrillert, in den Violinen *sffp* tremoliert. Jeder Akkord wird zudem durch *sfp* ausbrechende Sechzehntelpaare in Trompeten, Hörnern sowie metallischem Schlagzeug beim Anstoß verstärkt.

Diese machtvolle Eröffnung dient als Signal für das erste Zitat. Das Solocello erinnert an die in “Miroirs” aus dem Ankerton *cis* erwachsende Kadenz auf der Basis der Intervallschichtung *Cis/G/d/a*, die Dutilleux zu virtuoson Arpeggios mit Flageoletteinfärbung einzelner Töne auffaltet. Hier sind die Segmente umgestellt: das Cello beginnt mit dem energischen Abwärtsgang zum Tritonus *G-Cis-Cis*. Die Ankunft auf dem Ankerton wird bekräftigt durch Varianten der *sfp* ausbrechenden Sechzehntelpaare aus der Einleitung, die jedoch bald von einer Quintenschichtung im *pp* der Hintergrundakkorde aus “Miroirs” abgelöst werden. Dazu geht das Cello in die fragmentarischen Gesten über, die hier um *D-G* kreisen.

Tout un monde lointain V: Das satzeigene Solistenmotiv



Nach einem erneut hereinbrechenden Tonpaar gefolgt von *p subito* tritt die Pauke dialogisch zum Solocello, das ein satzeigenes Motiv entwickelt. Der in diesem Material gründende Dialog überspannt die Takte 6-50.²⁹

Die nächsten 100 Takte sind geprägt von den schon erwähnten Zitaten:

T. 50-58 Zitat aus IV:

Variante der ersten Teilphrase des "Miroirs"-Themas bei Auslassung des Schlusstones/Einfügung eines Durchgangstones (*c-fis-dis-g-eis* → *c-d-fis-dis-g*), Wiederholung mit Ergänzung und Entwicklung, dazu Arpeggio in Harfe, später Celesta/Flöte: *g-h-dis-fis*.

T. 59-76 Zitat aus I + IV:

Ton 1-5 des Zwölftonthemas (*c-fis-as-g-es*) als Kontrapunkt zu Ton 1-4 des "Miroirs"-Themas.³⁰

T. 77-70 Zitat aus II:

Variante der Gegenbewegung in 'modalen Skalen' aus chromatischen Zweier- oder Dreiergruppen im Kleinterzabstand.³¹

T. 81-94 Zitat aus III:

Erinnerung an das "chromatisch enge melodische Motiv", das das Solocello von der Flöte übernimmt und entwickelt.³²

T. 95-113 Überleitung mit satzeigenem Material:

Das Solocello spielt in Achteln, teils im Flageolett, eine zweitaktige Phrase in Pizzicato-Doppelgriffen sowie deren Variante mit Binnen-erweiterung und umfangreicher Entwicklung. Holzbläser/Bässe: *pp*-Parallele in großen Notenwerten.

²⁹Die Ausbrüche in *sf/subito p* erreichen in T. 44-49 ihre größte Dichte. Für die Entwicklung im Klangbild der abwärts stürzenden und später meist auch wieder aufwärts stürmenden Quinten und Tritoni vgl. T. 6, 15-16, 27-28, 49-50, 51-52, 86, 102 und 104.

³⁰Entwicklung des "Enigme"-Themafragmentes mit Varianten teils in permutierter Tonanordnung (vgl. Solocello T. 62-63). Variante des Fragmentes aus dem "Miroirs"-Thema, wie zuvor und frei verlängert im Solocello (T. 66-67), Violine I (T. 70-71), Marimba (T. 74 und 75-76). Dazu Solocello mit freier melodischer Kontur, in Engführung variiert imitiert von Flöte und Oboe. Zum Schluss: Solocello tacet.

³¹Vgl. "Hymne" T. 77-80 mit "Regard" T. 16-25.

³²Vgl. "Hymne" T. 81ff [82] mit "Houles" T. 14ff [47].

T. 114-120 Zitat aus III + I:

Das Solocello zieht die schon zuvor zitierte Transposition des chromatisch engen Motivs aus “Houles” zu einem Dreitonspiel um *g* zusammen (*g-fis-as-g...*), zweimal ergänzt durch *fis-as-g*, Ton 2-3-4 des Zwölftonthemas aus “Enigme”; T. 119-120: Zwölftonthema ganz (kreisförmig verschoben als 2-3...12-1).

T. 121-128 Zitat aus I:

Akkord V des Akkordthemas, Tutti große Steigerung zu *sfff*.

T. 129-137 Zitat aus I:

Akkord 1-4 des Akkordthemas, drei neue Akkorde, darüber neue Solocello-Figur von *g* aus; Harfe *fis/g*; Abschluss: Unisono *gis-d*.

T. 137-143 Zitat aus I:

Krebs des Akkordthemas; Solocello zweimal Zwölftonthema (kreisförmig verschoben als 2-3 ... 12-1) in Staccatoparen.

T. 143-150 Zitat aus III:

chromatisches Dreitonspiel *g-fis-as* in Klarinetten, bald dazu Flöten und Oboen; dazu Solocello freie Kantilene.

T. 150-167 Zitat aus IV + I:

Halbtontremoli *g-as* zu Harfe/Celesta Arpeggio *fis/g/as*, Kumulation mit weiteren Halbtontremoli crescendierend zum elftönigen Tremoloklang, dazu Cello Variante der Doppelgriffphrase aus T. 95-101; zweite crescendierende Kumulation der Halbtontremoli, Höhepunkt Variante von Akkord 5;³³ dritte crescendierende Kumulation, Solocello freie Kantilene mit Zielton *g*, Zielklang mit chromatischen Nebennoten im Blech eingefärbtes Tutti-*g*.

T. 167-174 Zitat aus III + I:

Das Solocello übernimmt das chromatische Dreitonspiel um *g*; zum erneuten Einsatz (diesmal langsamer) Tremoli ertönt eine wieder andere Variante von Akkord 5.³⁴ Dieser Akkord der pizzicato spielenden Streicher und Pauken ist auf die tiefe Lage unter *g'* beschränkt; er verklingt langsam, verlängert mit beschleunigenden Tonwiederholungen,³⁵ wobei die Instrumente nacheinander von unten nach oben aussetzen. Toms und Bongos imitieren diese verklingende Beschleunigung in zwei kanonischen Einsätzen.

Ganz zuletzt und einsam verklingt auch das Solocello mit seinem chromatischen Dreitonspiel.

³³ Akkord V hier in Umkehrung mit zusätzlichem *gis*: *c/e/fis/h/dis* → *fis/h/dis/gis/c/g/e/h*.

³⁴ Akkord V hier in Umkehrung mit *gis* über *h*: *h/fis/c/dis/g/gis/h/c/dis/fis/g*.

³⁵ Vierteltriolen, 2 Achtel, Achteltriolen, 4 Sechzehntel, Sechzehntelquintole.

Vergleicht man die fünf Sätze des Cellokonzertes mit denen des vorausgegangenen Werkes *Métaboles*, so zeigen sich faszinierende Parallelen:

- Der erste Satz “Enigme” mit seiner am Schluss wiederkehrenden, sich in der Tiefe verlierenden Solokadenz, seinem Akkordthema und seinem melodischen Zwölftonthema, das in Variationen entwickelt wird, ähnelt “Incantatoire”, dem Kopfsatz in *Métaboles*, in dem der Komponist eine Folge aus vier Akkorden und eine thematische Phrase verschiedenen Metamorphosen unterwirft.
- Der mit *extrêmement lent* markierte zweite Satz “Regard” mit seiner Gegenüberstellung von Streichern und Solocello entspricht dem ebenfalls in doppelter Langsamkeit auf den Kopfsatz folgenden, ebenfalls für Streicher und solistisches Cello gesetzten “Linéaire”.
- Der zentrale Satz des Konzertes, “Houles”, dessen Motiv schon in “Enigme” vorgebildet ist und dessen Besetzung die Streicher mit Holz- und Blechbläsern kombiniert, ist ein Gegenstück zu dem von Streichern und Blechbläsern dominierten “Obsessionnel”, dessen Zwölftonreihe in “Incantatoire” angedeutet ist.
- “Miroirs”, instrumentiert mit Bläsern, die vom Schlagzeug übertönt werden, hat in seinem Eindruck von ziellosem Kreisen Ähnlichkeit mit “Torpide”, in dem ebenfalls *pp* spielende Blechbläser einer geheimnisvollen Schlagzeugschicht als Hintergrund dienen.
- “Hymne”, das zu einem Großteil aus Varianten von Zitaten aus den vorausgehenden Sätzen besteht und das Orchester als Ganzes behandelt, lässt sich als Parallele zu “Flamboyant” hören, das gleichfalls Komponenten der ersten vier Sätze rekapituliert und das volle Orchester ohne instrumentale Präferenzen einsetzt.

Der das Konzert kommentierende Komponist Claude Pascal deutete den (sehr realen) Wind, der sich während der Uraufführung erhob und den Hof des erzbischöflichen Palastes in Aix-en-Provence durchwehte, als Bestätigung, dass es Dutilleux in dieser großartigen Komposition gelungen ist, die Natur in all ihrer Geheimnishaftigkeit und mythologischen Größe zu beschwören. Dies fasste er in die folgenden enthusiastischen Worte:

Die Naturgottheiten haben in Dutilleux einen Freund erkannt, einen Bruder, den Schöpfer einer fantastischen Mythologie, einer geheimnisvollen und poetischen, wilden und zarten “fernen Welt”! Schwefelmeere, gefrorene Seen, Schreie bedrängter Tiere, Signale einer entfernten Galaxie, versunkene Wälder, all dies und noch vieles mehr kann man in dieser unerhört reichen Partitur sehen.³⁶

³⁶ Übersetzt nach Claude Pascal in *Le Figaro*, 28. Juli 1970.