

Kapitel IV

L'arbre des songes

Inspiriert durch den Erfolg seines für Mstislaw Rostropowitsch komponierten Cellokonzertes von 1970 freute sich Dutilleux über den 1979 von Radio France erhaltenen Auftrag, zum 60. Geburtstag des Geigers Isaac Stern ein Violinkonzert zu schreiben. Allerdings war das Datum – der 21. Juli 1980 – angesichts seines Kompositionstempos unrealistisch. Auch zu einem zweiten anvisierten Anlass, dem Abschlusskonzert des Pariser Sommerfestes von 1983, das Dutilleux gewidmet war, wurde das Werk nicht fertig, da der Komponist insbesondere die Orchestrierung immer wieder überarbeiten zu müssen glaubte. Die Uraufführung fand am 5. November 1985 im Théâtre des Champs-Élysées statt, mit Isaac Stern als Solisten und dem Orchestre National de France unter Lorin Mazel. Im Vorwort der 1985 bei Schott verlegten Partitur erläutert Dutilleux seine Gedanken zu dem Werk:

Ein Werk für einen bedeutenden Solisten zu schreiben, ohne bloßer Virtuosität zu opfern, das Instrument zur Geltung zu bringen und sich doch gleichzeitig von den Vorgaben der Klassik und Romantik zu lösen – das macht dem zeitgenössischen Komponisten die Aufgabe nicht gerade leicht. [...] Ich sah mich außerstande, ein Bravourstück zu schreiben, obgleich ich mir Paganinis Capricci, Ysaÿes Sonaten und auch diese oder jene Partitur von Enescu sehr genau angesehen hatte. Mein Bemühen war es, das Problem von innen anzugehen: Das Soloinstrument sollte eng in den orchestralen Rahmen eingebunden sein, derselbe Pulsschlag beide beleben.

Seit *Métaboles*, *Tout un monde lointain* und *Ainsi la nuit* habe ich versucht, mich, wann immer möglich, von jener Konvention zu lösen, derzufolge ein Werk durch Pausen in Sätze zu gliedern ist. Denn, wie mir scheint, verliert ein Werk dadurch an "Zauberkraft". Die vier Teile dieses Werkes sind durch drei Orchesterzwischenstücke verschiedenen Charakters und unterschiedlicher Satzweise miteinander verbunden: Das erste ist pointillistisch, das zweite monodisch und das dritte setzt auf eher statische Weise ein. Der Solist aber bleibt in diesen Teilen keineswegs passiv. Am Ende des zweiten Zwischenstücks tritt er zum Orchester hinzu, quasi als sein "Double". Diese Rolle wird im Hauptteil ganz deutlich: Die Oboe d'amore wird zum Spiegelbild der Solovioline und umgekehrt,

Gleiches gilt für den diskreteren, doch aufgrund der dadurch entstehenden Farbtupfer wesentlichen Part des Cimbalom. [...]

Das Werk entfaltet sich wie ein Baum, dessen Äste sich stets verzweigen und erneuern. Diese Symbolik mit der Vorstellung von einer periodischen Wiederkehr hat mich bewogen, dem Werk den Titel "L'arbre des songes" (Der Baum der Träume) zu geben.

Die Bläser und Streicher, ähnlich besetzt wie in früheren Orchesterwerken, sind durch neun Spieler ergänzt, die für zusätzliche Farben sorgen. Unter den mehroktavigen chromatischen Instrumenten tritt zu Klavier, Harfe, Celesta und Vibraphon das Cimbalom. Das aus dem slawischen und ungarischen Raum bekannte, mit Klöppeln geschlagene Hackbrett in seiner modernen Bauweise mit Dämpferpedal spielt in dem Werk eine tragende Rolle. Dutilleux verwendet die im Orchester ungewohnte Farbe in allen Abschnitten mit Ausnahme des dritten Zwischenspiels. Die Schlaginstrumente setzt er dagegen nur selektiv ein. So erklingen die Röhrenglocken und die kleine Trommel ausschließlich im vierten Satz,¹ wo umgekehrt das durchgehende Klingen langer Wirbel auf einem der beiden hängenden Becken, das in der ersten Hälfte der Komposition immer wieder als zuverlässige Hintergrundschattierung zur Solovioline tritt, ganz fehlt. Auch Bongos und Toms sind nur vereinzelt im dritten und vierten Satz zu hören.

Der Ablauf des Werkes zeigt mehrere einander überlagernde Strukturen. Die Abfolge der Tempi und Grundcharaktere der vier Hauptsätze erinnert an Brahms' zweites Klavierkonzert: Auf einen mäßig schnellen Kopfsatz (*Librement, sans rigueur*) folgt ein rascher zweiter (*Vif*) und ein langsamer dritter Satz (*Lent*); den Abschluss bildet ein Finale in wieder mäßigem Tempo (*Large et animé*). Die Orchesterzwischenspiele will Dutilleux als ein in sich kontrastierendes Dreigespann verstanden wissen. Im Anschluss an die Hauptsätze jedoch führt jedes Interlude zunächst das vorangehende Tempo fort. Erst ein von Interlude zu Interlude zunehmend umfangreiches Schlussegment führt die Stimmung des jeweils folgenden Satzes ein.² Interessanterweise beteiligen sich alle drei Zwischenspiele, aber nur die mittleren zwei der vier Hauptsätze, am thematischen Material.

¹Die kleine Trommel verwendet Dutilleux nur für einen Einwurf (3 Takte nach [71]), die Röhrenglocken nur für die sechs Töne eines einzigen gedehnten Einsatzes ([74]-[76]).

²Satz I *Librement* (♩ = 80-88), Interlude 1 (♩ = ♪), letzter Takt *Vif* (♩ = 126-132); Satz II *Vif* (♩ = 126-132, später 138), Interlude 2 (♩ = 138), Schlusstakte *ritardando molto*; Satz III *Lent* (♩ = 46), Interlude 3 (Hauptabschnitt aleatorisch, sehr langsam ohne Tempo, acht Schlusstakte bewegter (♩ = 108)); Satz IV *Large et animé* (♩ = ♪).

Dutilleux gibt die Gesamtspieldauer mit "ca. 25 Minuten" an. Dem entsprechen die Aufnahmen mit Dmitry Sitkovetsky und dem Concertgebouw-Orchester unter Mariss Jansons (26 Minuten) und mit Isabelle van Keulen und den Bamberger Symphonikern unter Marc Sonstrot (24 Minuten). Renaud Capuçon mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Myung-Whun Chung nimmt die meisten Tempi noch schneller.³

Die beiden Rahmensätze sind nur minimal thematisch gebunden. Die Kontur, mit der die Solovioline den Kopfsatz vor dem Hintergrund eines leisen Wirbels auf dem hängenden Becken eröffnet, wird zusammen mit dem unmittelbar folgenden, sogar rhythmisch exakt gespiegelten Krebsgang von der Quartenschichtung $g-c'-f'-f'-c'-g$ gerahmt. In die durch Fermaten verlängerte Pause tritt ein Akkord der tiefen Streicher, der auf Quartenschichtungen in enger Lage beruht. Er wird in der nächsten Pause durch eine (enharmonisch notierte und erweiterte) vertikale Spiegelung in den hohen Streichern beantwortet. Der dritte Einsatz der Solovioline integriert eine noch größere Anzahl an Quarten in seine Kontur.⁴

L'arbre des songes I: Quartenschichtungen in Solo und Streicherbegleitung

II Librement (♩ = 80-88, mais sans rigueur)

³Spieldauer van Keulen/Capuçon: I = 5'11"/4'34", Interlude 1 = 2'53"/2'39", II = 2'01"/1'48", Interlude 2 = 2'19"/1'56", III = 6'33"/6'02", Interlude 3 = 1'26"/1'20", IV = 5'36"/5'19".

⁴Für die beiden Streicherakkorde vgl. $b/es/as/des/ges$ und $d/a/e/h + fis/cis/gis/dis/ais + eis$. Der dritte Solo-Einsatz besteht aus den Quarten, die die eröffnende Spiegelung umrahmen (mit Tontausch 1-2) sowie den ersten vier der fünf Töne des tiefen Streicherakkordes. Nach einfacher Verkürzung im Zentrum folgt zunächst ein minimal variiertes, stark beschleunigter Krebs ($g \leftrightarrow c-f-b-es-[as]-des + [des]-as-es-b-f-c \leftrightarrow g$) sowie eine Permutation der in der Quartenfolge anschließenden fünf Töne in enharmonischer Notation ($fis-h-e-a-d$).

Aus diesem Grundmaterial entwickelt Dutilleux einen Großteil des Satzes. Die Idee der rhythmisch freien, allenfalls minimal variierten horizontalen Spiegelung wird bei [2] und [5] vom Orchester aufgegriffen; die originale Quartenschichtung aus der Eröffnungsphrase ertönt wiederholt, besonders deutlich in der getrillerten Variante der Spiegelung bei [10], wo Dutilleux anstelle der unterbrechenden Pause ein *es* einfügt. In der tonalen Entwicklung dominiert einerseits das *g* als Ankerton der Quart, das – wie im Cellokonzert mit der tiefsten leeren Saite – zahlreiche Phrasen der Solovioline eröffnet und diese bei [11] zu einem Einklang mit den tiefen Orchesterstreichern vereint, andererseits dessen Tritonus *cis*, der als sieben-oktaviger Tutti-Einklang bei [7] einen kurzen Höhepunkt markiert. Das *g* wird im großflächigen Verlauf zudem chromatisch überhöht: bei [13] und [15] verharrt die Violine zweimal auffällig lange auf einem hohen *gis*, bevor sie zum Ausgangston zurückkehrt, und in der den Satz beschließenden Kadenz zielt sie zunächst auf den Spitzenton *a'''*, dann auf das drei Oktaven tiefere *a*. Dieses *a*, von den Fagotten als Rahmenton rascher kurvenförmiger Läufe noch eine weitere Oktave tiefer verdoppelt und von Harfe und Klarinette übernommen, leitet im crescendoierenden Ton der Bassklarinetten in das erste Orchesterzweischenspiel über.

Der palindromisch entsprechende Finalsatz ist so klangmächtig, wie der Kopfsatz sanft ist. Die Solovioline setzt *ff* mit Doppelgriffen ein, fällt nur selten unter *f* zurück, unternimmt wiederholt drängende Steigerungen und spielt ganze Passagen ausschließlich in Abstrichen. Tonlich ankert der Satz zunächst lange – in den ersten 68 von 115 Takten – in *gis*.⁵ Nach drei überleitenden Takten folgt ab [81] ein Akkord, den Dutilleux zwischen einen Fis-Dur-Dreiklang im Bass und dem Tritonus des Dreiklangsgrundtones, einem *c* im hohen Diskant, ausspannt. Ein absteigender Gang der Solovioline führt, über einem weiterklingenden Fis-Dur-Dreiklang der tiefen Streicher, zu einer ersten freien und einer zweiten fast tongetreuen Anspielung auf die dritte Phrase des Kopfsatzes.⁶ Danach kehrt die Solovioline zu ihrem Ankerton, dem tiefen *gis*, zurück. Dieses stellt sie dem Fis-Dur-Dreiklang der tiefen Instrumente gegenüber, der die Passage

⁵Vgl. dazu *gis''' / gis* in der Solovioline beginnend in der Mitte des zweiten und dritten Taktes im Satz, verlängert in Trillern und Segment-Anfangstönen bis vor [74], dann übernommen vom *gis-fis-e*, *gis-ais-gis* der Röhrenglocken. Vor und bei [78] erklingt der Ton erneut in der Solovioline und, nach kurzer Abwesenheit umso wirkmächtiger, im gestaffelt ein- und wieder aussetzenden gemeinsamen Aufbäumen (*pp* < *ff* > *pp*) der Solovioline mit je zwei trillernden Klarinetten und Fagotten sowie den *con sordino* spielenden Violinen, Bratschen und Celli (bei [80] + 3-6).

⁶Vgl. [84] Violine *c'-f'-g-des'-es'/c'-h*, *c'-g-f'-h-es'-des'*, etc. mit I [1] *c'-g-f'-b'-es'-des'* etc.

als indirekter Orgelpunkt durchklingt. Der Finalsatz und mit ihm das Violinkonzert endet mit einem gemeinsamen *gis* der Violine, einer Trompete und aller Geigen über dessen Tritonus *d* in den Bassinstrumenten (Fagott, Kontrafagott, Horn, Tuba, Pauke und Kontrabässe) und einer Quintenschichtung der übrigen, ausnahmslos im Register unter dem mittleren *c* schließenden tieferen Instrumente.

Die mittleren fünf Abschnitte des Werkes enthalten drei Themen und verschiedene von ihnen abgeleitete Motive. In der solistisch agierenden Bassklarinette führt Dutilleux zur Eröffnung des ersten Orchesterzwischenspiels eine zwölftönige Phrase ein, die nach Unterbrechung durch das zweite Thema (dazu unten mehr) von ihrem in Rhythmus und Artikulation freien Krebs gespiegelt wird. Der einzige verdoppelte Ton dieser Zwölftonphrase ist das abschließende *cis*, der Ankerton dieses Abschnittes.

L'arbre des songes, Interlude 1: Zwölftonphrase mit Krebs

Das Zwölftonthema wird nach kurzer Entwicklung eines vom zweiten Thema abgeleiteten Motivs zunächst vom Klavier imitiert und dann von anderen Bläsern und Tasteninstrumenten in einer neunteiligen Ketten-Engführung unterschiedlichster Transformationen unterzogen.⁷

In den von den Bässen verdoppelten Ankerton *cis* am Ende des Zwölftonthemas hinein setzt eine Komponente ein, die aufgrund ihrer Besetzung mit zahlreichen glockenartigen Instrumenten als „Glockenthema“ gekennzeichnet werden soll. Das Klavier spielt eine beschleunigende Linie aus elf Tönen, die vom Glockenspiel teilweise verdoppelt und von einem Intervallpaar der Crotales sowie Anschlägen des Vibraphons und der Harfe gefärbt werden. Im Klavier folgt eine mehrstimmige Ergänzung, deren Polyrhythmik (5:4) in den Glockeninstrumenten zusätzlich verdichtet wird. Die Tonfolge umfasst sieben diatonische Nachbartöne. Diese ursprüngliche Form mit der Verdoppelung durch glockenartige Klänge zitiert Dutilleux noch

⁷Vgl. zunächst bei [19]: Klavier, original; Engführung mit (1) Flöten: Ganztontransposition der Krebsumkehrung/ohne *a*, (2) Oboe 1: original; (3) Flöten: Krebs mit Teilverdopplung in der Celesta, (4) Klarinetten: 3 Halbtöne abwärts transponierte Umkehrung mit Vorziehung des 6. Tones, im Kanon imitiert von Oboe 1, dann Oboe 3/Klarinette 1, (5) Piccolo/Flöte 2: Krebs des Vorangehenden, (6) Flöten/Oboen/Klarinetten: Kanon der Quarttransposition, (7) Piccolo: wie (4), imitiert von Flöten, (8) Oboen/Klarinetten: Krebs, (9) Piccolo: wie (4).

dreimal: wenig später im selben Satz in Quarttransposition, gegen Ende von Interlude 2 untransponiert und zweifach im Schlussabschnitt von Interlude 3: zunächst in Quarttransposition, dann untransponiert und mit verlängerter Ergänzung.⁸

Aus der mehrstimmigen Ergänzung isoliert Dutilleux die viertönige Unterstimme des Klaviers und bildet daraus, unter Spreizung der großen Sept zur kleinen None, ein Motiv (M1), das in der Entwicklung, die auf das erste Erklingen folgt, bestimmend wird. Des Weiteren formt er aus den ersten acht Tönen eine melodische Variante, indem er nun alle Nachbar-töne als Sekunden setzt. Dieser Variante wiederum stellt er ein viertöniges Motiv (M2) zur Seite, das aufgrund seines erhöhten vierten Tones als eine Art 'noch nicht ganz eingestimmter' Anlauf wirkt. Die Kombination aus diesem zweiten Motiv und der melodischen Themenvariante wird von der Solo-Violine in Interlude 2 eingeführt:

L'arbre des songes, Interlude 1 etc.: Das Glockenthema

The image displays musical notation for two interludes and two motifs. Interlude 1 is in 3/8 time, starting with a fermata over the first measure, followed by a melodic line with triplets and a five-note run. Interlude 2 is in 3/8 time, featuring a dense, rhythmic texture with many beamed notes. Motif M1 is shown in bass clef, and Motif M2 is shown in treble clef. Dynamics *f* and *ff* are indicated for the interludes.

Diese melodische Variante wird bald von der Oboe d'amore imitiert, die der Komponist hier wie in einer barocken Obligato-Arie als Duett-partner der Solistin behandelt. Zu Beginn des dritten Satzes erklingt die Variante noch viermal: in der Solovioline, in der Oboe d'amore auf sechs Töne verkürzt und erneut in der Solovioline, die sie ebenfalls sechstönig zitiert und sie dann einschließlich einer freien Erweiterung als Krebs spiegelt. Gleichfalls im *Lento* ertönt das viertönige M2 mehrfach in Kettenform und ohne Bezug auf das Thema: in der Solovioline, in sechstaktiger Heterophonie,⁹ dann im Unisono aller Violinen und schließlich im

⁸Vgl. vor [22], bei [47] und bei [69].

⁹Die Piccoloflöte präsentiert M2 als Krebs/Original/Krebs/Original/Krebs/Original, verstärkt vom Diskant der vollen Klavierakkorde und einer Umspielung der Solovioline.

tiefen homophonen Satz ohne Solovioline.¹⁰ Thema und Motiv werden, anders als das Zwölftonthema, nie umgekehrt oder transponiert. So dient der Ausgangston *gis* als ein zusätzliches Bindeglied zwischen dem ange-deuteten Sekundarton im Kopfsatz und dem Ankerton des Finalsatzes.

Das dritte Thema bestimmt den schnellen zweiten Hauptsatz und das auf ihn folgende Orchesterzwischenpiel. In einem ähnlichen Prozess wie bei der melodischen Variante des Glockenspielthemas entwickelt die Solo-violine die vollständige, vierzehntönige Form aus zwei 'Anläufen':

L'arbre des songes II: Das dritte Thema

II Vif [27] (♩ = ca. 126-132)



Da das Tempo dieses Satzes mit Achtel = 126-132 rasch ist und die 14 gestoßenen Triolensechzehntel des Themas in gut zwei Sekunden vorbeihuschen, überrascht es vielleicht nicht, dass Dutilleux die Tonfolge im Verlauf der Entwicklung als 'Steinbruch' nutzt, indem er Segmente daraus (z.T. mit Tontausch oder Überspringen) zu kleinen, meist nur kurz aufblitzenden Figuren bildet.¹¹ Anderenorts behandelt er die Tonfolge des Themas 'mit Respekt', indem er sie sowohl eine als auch zwei Quartan aufwärts transponiert und Teile beider Transpositionen in sowohl gerader als auch gespiegelter Richtung in der Entwicklung verwendet.¹²

¹⁰Vgl. die melodische Variante bei [48], [51] und [60], M2 Solovioline bei [58] und [59], Heterophonie und Violinen-Unisono bei [62-63] und Homophonie bei [64].

¹¹Um nur wenige Beispiele zu nennen: Die mit *cis* beginnenden Figuren der Solovioline nach [28] repräsentieren die Thementöne 8-7-6-4, 8-9-10-6, 8-7-11-8-10-7-8; die von *e* ausgehenden bei [30] entsprechen 6-7-8-10-11-9, 6-7-8-10-11-9-10-8-11-8-10-9-6-7, etc.

¹²Hier die Gegenüberstellung der Originalform mit den beiden Quarttranspositionen:
 Original *b cis a f cis e gis cis b f a es g cis*
 Transposition 1 *es fis d b fis a cis fis es b d gis c fis*
 Transposition 2 *as h g es h d fis h as es g cis f h*
 Einsätze: [31] Solovioline Transposition 1 in Staccato-32steln mit Teilwiederholung und freier Erweiterung, kontrapunktiert von Fagott/Cello legato Transposition 2 Ton 4-5-6-7. Legato-Motiv auch [32] Klarinette/Bratschen. Vor [33] hohe Holzbläser Transposition 2 Ton 4-5-6-7-8-10-9, gleich anschließend Violine II Ton 4-5-6-7-8-9-12-10, Solovioline Transposition 2 ganz gefolgt vom Krebsgang in den hohen Holzbläsern. Wiederholung Violine 2, Solovioline 9-14 mit Fortspinnung, hohe Holzbläser Krebs mit Fortspinnung. Interlude 2: [37] Oboen/Klarinetten Transposition 2 mit Teilverdopplung anderer Holzbläser, Krebs mit Teilwiederholung/Imitation und Erweiterung/; [38] Transposition 1 Ton 9-12, 9-14 etc., nach [39] Flöten/Oboen mit Teilverdopplung Transposition 1 ganz mit Erweiterung.

Auffällig hinsichtlich Tonwahl und Intervallstruktur ist einerseits, dass dieses Vivace-Thema – in betontem Gegensatz zum Glockenthema – weder kleine noch große Sekunden bzw. Septimen enthält, andererseits, dass vier seiner Töne (der zweite, fünfte und achte und letzte) identisch *cis* lauten. Mit diesem indirekten Orgelpunktton innerhalb einer melodischen Phrase unterstreicht Dutilleux die tonale Ankerung der beiden Abschnitte, in denen dieses Thema noch untransponiert erklingt. Mit der im weiteren Verlauf, besonders im folgenden Interlude, häufig verwendeten zweiten Transposition verschiebt sich diese Orgelpunktfunktion zum Ton *h*. Dieser Wechsel wird im themafreien letzten Drittel des lebhaften Satzes durch eine unabhängige tonale Entwicklung vorbereitet: Kurz nach dem dynamischen Einbruch zum *sfpp* präsentieren die Bassinstrumente die Quartensfolge *F–B–Es–As–Cis*.¹³ Über die gleichsam ‘falsche’ Vermittlung eines neuerlichen *F* im Bass (statt des erwarteten *Fis*), dem die Solovioline eine brillante Steigerung mit aufsteigenden Spitzentönen entgegengesetzt,¹⁴ eröffnet das zweite Orchesterzwischenstück sodann mit einem Einklang auf *H*. Diesen Ankerton aktiviert Dutilleux dreizehn Takte lang immer wieder in allen Bassinstrumenten.

Im ersten Drittel von Interlude 2 setzt Dutilleux die Transposition des dritten Themas als immer neu schattierte Klangfarbenmelodie. Danach führen gegenläufige Skalen – rasch und schubweise fallende Holzbläser, ruhig aufsteigende Streicher – zu einem Clusterkreisel der ersten Violinen mit den Tönen *gis-a-b*. In zunehmend kürzeren Abständen treten die anderen Streicherstimmen crescendo mit jeweils halbtönig verschobenen Dreitonclustern hinzu, bis die volle Zwölftönigkeit erreicht und sofort abrupt durch eine Generalpause unterbrochen wird. In beschleunigtem Tempo (*Presto, ma misterioso*) folgt mit dem von der Solovioline übernommenen Dreiton-Kreiseln, einem Klarinetten-Tremolo im fünftönigen chromatischen Cluster und einem langgezogenen Wirbel auf einem hängenden Becken ein Flirren, das in unregelmäßigen Abständen achtmal von immer demselben Akkord, einem Arpeggio der Harfe und einem Pizzicato der Tuttiinstrumente, aufgeschreckt wird. Der Grundton dieses Akkordes ist *B*; die oben erwähnte

¹³Diese Quartensfolge setzt genau genommen eine längere Entwicklung fort, die mit dem Ankerton *G* im ersten Satz beginnt, in Interlude 1 bei [21-26] schon einmal über *C* nach *F* geführt wurde und den Störenfried im hier erwähnten Aufstieg *F–B–Es–As–Cis–(F)–H* zu Beginn des zweiten Satzes mit *D–G–C* vorbereitet. Dieser in der Eröffnungssphrase der Solovioline angelegte Vorherrschaft der Quartengänge stehen rahmend mehrere Tritoni gegenüber: *g / Cis* im Kontext des Kopfsatzes (*cis* bei [7], [14] und in Interlude 1 [17-19], *Fis / c* im Zentrum des Finalsatzes ([81-83] und *gis / D* als dessen Abschluss.

¹⁴Vgl. zwei Takte vor [37]: *e"-f"-fis"-g"-gis"-ais"-h"*.

Entwicklung des Ankertones in Quarten wird somit am Ende des zweiten Orchesterzwischenstückes durchbrochen zugunsten einer chromatischen Bewegung von *H* über *B* zum *A* das, wie schon erwähnt, langen Passagen im langsamen Satz und dem darauf folgenden dritten Interlude als Ankerton dient. Einen Höhepunkt erzeugt Dutilleux, indem er das von *pp* zum *f* angeschwollene Unisono-*a* aller Holzbläser und Streicher machtvoll crescendoend zum gemeinsamen *cis* erhebt. Der dritte Satz endet mit einer vielfachen Bekräftigung des Tonpaares *a-cis* durch die oben beschriebene Kettenbildung aus Motiv 1 und seinem Krebs.¹⁵

Interlude 3 bringt die große Überraschung. In seinem Rumpf, der vier Fünftel der Spielzeit einnimmt,¹⁶ bietet es den denkbar größten Kontrast nicht nur zu den beiden thematisch reichen früheren Orchesterzwischenstücken, sondern auch zu allen Hauptsätzen. Dutilleux komponiert hier gewissermaßen das Stimmen der Instrumente. Mit einem einoktavig auf- und wieder absteigenden a-Moll-Lauf etabliert die Klarinette die Normtonhöhe (und schließt damit an den Ankerton an, der das Ende des langsamen Satzes dominiert). Es folgt die Oboe mit einem langgezogenen *a'*, wie man es in jedem Konzertsaal vor Auftreten des Dirigenten hört. Das Klavier, keiner akuten Nachstimmung fähig, schlägt sehr leise den diatonischen Cluster *a/h/c/d/e* an, der vom Ende des dritten Satzes noch in dieses Zwischenstück hineinklingt und auch später von den höheren Tutti-Streichern aufgegriffen wird.

Derweil hat die Solovioline mit dem typischen Stimmen ihrer Saiten begonnen. Ein anfängliches *d'-a'/e''-g-d'/a'* schreibt Dutilleux ebenso in die Partitur wie das darauffolgende Absenken der *g*-Saite zu *fis* und das darauffolgende stimmende Wiederanheben; erst dann überlässt er es dem Solisten, weitere "Stimmgeräusche" zu improvisieren.¹⁷ Ein solistischer Kontrabass spielt zweimal fallend (zuerst *arco*, dann *pizzicato*) seine leeren Saiten an; die Klarinette antwortet aufsteigend mit denselben Tönen. Nachdem die Oboe *d'amore* als letztes Instrument das *a* als Stimmton umkreist hat, setzen sich erst langsam, dann immer nachdrücklicher die Blechbläser mit einem in mehreren Oktaven gestaffelt einsetzenden *b*

¹⁵Vgl. Höhepunkt bei [60]; Motiv 1 mit Krebs ab [62] = *cis-a-b-gis-b-a-cis-a-b-gis* etc.

¹⁶Interlude 3 hat eine Gesamtspieldauer von ca. 1'20". Der aleatorisch notierte, mit 34 Zeitabschnitten ohne rhythmische Präzisierung markierte Hauptabschnitt nimmt knapp eine Minute ein; die große Steigerung reicht bis 1'05". Die ergänzenden 15 Sekunden entfallen auf zwei Einsätze des Glockenthemas.

¹⁷In einer Fußnote erläutert der Komponist explizit: "Pendant cette période le soliste s'accorde librement, comme les autres".

durch, bis die Glissandi aller Tutti-Streicher im Crescendo zum *fff* auf dem höchsten Punkt der Saiten abbrechen. Dieser aleatorisch notierte Hauptabschnitt des Interlude nimmt knapp eine Minute ein. Ihm folgt eine mit fünf Sekunden sehr kurze aber mächtige Steigerung (in den Bläsern weiterhin improvisierend, in Streichern und Klavier nun ausgeschrieben). Dann erst folgt die Rückkehr zum thematischen Material mit den beiden letzten Einsätzen des Glockenthemas und dem anfangs geschilderten rahmenden Finalsatz.

Wie die obige Beschreibung zeigt, hat Dutilleux seine Vorstellung, das solistische Instrument ins Orchester einzubetten und doch zugleich virtuos zu fordern, in einer Vielzahl von Dimensionen erfüllt. Die Symbolik des Baumes, dessen Verästelungen eine stete Erneuerung der konstanten Basis erlauben, verbindet sich mit den Träumen als einem für Dutilleux bezeichnenden Hinweis auf die Abgründigkeit von Leben und Welt.

Im Feuilleton der Tageszeitung *Le Figaro* erschien zwei Tage später eine Besprechung, in der der Komponist und Musikkritiker Pierre Petit das Violinkonzert *L'arbre des songes* in den historischen Kontext einbettet:

Ich bin sicher, dass Isaac Stern sich vollkommen bewusst war, welches Glück es für ihn bedeutet, das *Konzert für Violine* von Henri Dutilleux uraufführen zu dürfen. Wie Joachim für Brahms, wie Sarasate für Lalo hatte er die Ehre, sich für eine Partitur einzusetzen, die ihrerseits eine Epoche markieren wird: In der von Henri Dutilleux so streng und eifersüchtig kontrollierten Form repräsentiert sie eine Art Vollendung. Indem diese Musik auf subtile Weise dem Joch traditioneller Entwicklungen entgeht, scheint sie ständig aus sich selbst zu erwachsen, vergleichbar dem Prozess, in dem lebende Zellen ihr eigenes Wachstum generieren. Dieses Konzert ist ein einziges, immenses und üppiges Aufblühen, von unendlicher Mannigfaltigkeit, und vor allem von einer Notwendigkeit, die die des Lebens selbst ist.¹⁸

¹⁸Übersetzt nach Pierre Petit in *Le Figaro*, 7. November 1985.