

Trois préludes

Seit Dutilleux am Ende der Exposition seiner Klaviersonate von 1948 erstmals mit Obertonschwingungen experimentiert hatte, die er auslöste, indem er die von Dämpfern befreiten Saiten stumm niedergedrückter Tasten durch Staccatoanschläge zum „sympathisierenden Schwingen“ brachte, faszinierte ihn das Phänomen der Resonanzen. Mitte der 50er-Jahre übertrug er in einigen Passagen seiner *Symphonie n° 2 „le Double“* die Idee der Nachschwingung auf die Echobildung, mit der das Concertino die Vorgaben des großen Orchesters verlängert. 1965 kehrte er mit dem Interesse an einer Verbindung von Akustik und Harmonie zum Klavier zurück und komponierte ein kleines Werk, *Résonances*, das er der Pianistin Lucette Descaves widmete, einer Schülerin der berühmten Marguerite Long und der Lehrerin von Geneviève Joy, Katia und Marielle Labèque, Jean-Yves Thibaudet und zahlreicher anderer erfolgreicher französischer Pianisten. Tatsächlich verwendete er viel Einfühlung und Ideenreichtum darauf, möglichst unterschiedliche Effekte zu erzeugen. Dennoch kommt Pierrette Mari zu dem Schluss, dass das Ergebnis nicht viel mehr als eine „exercice savant“, eine „gelehrte Übung“ darstellt.¹

Demselben Anliegen rein akustischer Recherche widmete Dutilleux sich weitere fünf Jahre später erneut und mit noch stärkerem Nachdruck in den *Figures de résonances* für zwei Klaviere, die er zur Feier des 25-jährigen Bestehens der pianistischen Partnerschaft Geneviève Joy – Jacqueline Robin-Bonneau schrieb. Hier erprobt er seine Vorstellungen von erweiterten Klangmöglichkeiten unter Einsatz thematischer Komponenten, die zwar rudimentär bleiben, jedem der vier Sätze jedoch eine prägnantere Charakterisierung verleihen.² Wie er im Interview mit Claude Glayman betont, geht es ihm dabei ausdrücklich nicht um die Neugestaltung oder bewusste Durchbrechung traditioneller musikalischer Formen, sondern um den sinnlichen Aspekt des Klavierklanges.³ Das Klavierduo spielte die Teiluraufführung der Stücke I und II im Dezember 1970, den ganzen Zyklus jedoch erst im Juli 1976.

¹Mari, *op. cit.*, S. 70.

²Leider sind die zum Teil wirklich faszinierenden Effekte nur in einer Live-Aufführung wirklich nachvollziehbar – und auch da nicht in allen Sälen und von allen Plätzen aus. Die CD-Einspielungen von Anne Queffélec und Christian Ivaldi im Warner Classics Album *Dutilleux: L'œuvre pour piano* von 1996 und von Robert Levin und Ya-Fei Chuang im EMC-Album *D'Ombre et de silence* von 2010 geben die Nachschwingungen allenfalls schattenhaft, oft aber gar nicht wieder.

³*Mystère et mémoire des sons*, S. 132.

Nach diesen beiden experimentellen Werken und einigen kleineren Stücken für Amateure bzw. Kinder wandte sich Dutilleux nur noch einmal dem Klavier zu. Der in seiner heutigen Form dreiteilige Zyklus *Préludes* entstand im Verlauf von fast zwanzig Jahren. Die Arbeit am ersten Stück, "D'ombre et de silence", begann schon 1973. Vier Jahre später wurde das zweite Stück fertig, dessen Titel "Sur un même accord" Dutilleux 2002 – minimal umformuliert zu *Sur le même accord* – in seinem für Anne-Sophie Mutter komponierten zweiten Violinkonzert erneut verwenden sollte. Der Hauptteil des dritten Stückes, "Le jeu des contraires", folgte erst 1988 als Auftragsarbeit für den William-Kapell-Klavierwettbewerb der Universität von Maryland. Dieses Stück ergänzte Dutilleux später noch um eine umfangreiche Coda, bevor er die *Trois préludes* 1994 für den Druck freigab.

"D'ombre et de silence" ist Arthur Rubinstein gewidmet. Geneviève Joy spielte die Uraufführung in einem Konzert am 26. Juni 1974 in Paris. Caroline Potter weist darauf hin, dass der Titel, den Dutilleux glaubt selbst formuliert zu haben, an einen Satz aus einem berühmten Werk der französischen Literatur erinnert: dem posthum veröffentlichten Roman *Le Neveu de Rameau* von Denis Diderot (1713-1784). In diesem als philosophischer Dialog gestalteten Werk beschreibt ein "mäßig begabter Musiker", der Neffe des berühmten Komponisten, Musiktheoretikers und Bach-Zeitgenossen Jean-Philippe Rameau, in einem längeren Monolog eine mit seinem Onkel erlebte Situation mit den Worten: "C'était la nuit, avec ses ténèbres; c'était l'ombre et le silence; car le silence même se peint par des sons."⁴ Ein unbewusster Einfluss der Passage auf Dutilleux ist sicher möglich, ebenso jedoch eine unabhängige Formulierung, insofern sowohl die Nacht und ihre Schatten als auch die Stille zum lebenslangen Gedankengut des Komponisten gehören.

Das knapp 3 Minuten lange, 19 Takte umfassende Prélude I besteht aus drei Abschnitten zunehmender Länge: A = T. 0-5 (32 ♩), B = T. 6-12 (41 ♩) und C = T. 13-19 (45 ♩). Gemeinsam ist diesen drei Abschnitten die siebenfache Wiederholung einer großen Sept, die sehr leise (*ppp*) über dem tiefsten Ton der Tastatur in pedalisiertem Staccato angestoßen wird und wie in einer dritten Schicht die homophone Textur der beiden Hände an Punkten passiver Verlängerung ergänzt.⁵ Darüber hinaus hat jeder einzelne Abschnitt Charakteristika, die ihn von den anderen unterscheiden.

⁴In Goethes 1805 bei Göschen in Leipzig veröffentlichter Übersetzung (S. 293): "Es war die Nacht mit ihren Finsternissen, es war der Schatten und das Schweigen, denn selbst das Schweigen bezeichnet sich durch Töne."

⁵Vgl. A "/Gis' in T. 1₅, 4₂, 7₁, 13₂, 14₃, 15₃, 18₃.

Der erste Abschnitt beruht im Wesentlichen auf einem Vorgang, der im folgenden Diagramm dargestellt ist: Eine siebentönige Vorschlagsgruppe wird großenteils zum Akkord übergebunden. Die Außenstimmen bilden vertikal gespiegelte Kurven, während die Binnenstimmen entweder wiederholt oder als Liegeklänge beibehalten werden. Schließlich entsteht ein elftöniger Cluster, der allmählich verklingt, wobei von außen nach innen Töne wegfallen.



Im zweiten Abschnitt ist die führende melodische Stimme nicht vertikal gespiegelt, sondern in dreioktaviger Parallele geführt und in dieser Form einschließlich der Mittelstimmen horizontal gespiegelt. Den Ausklang am Ende des zweiten Abschnitts bildet ein Cluster, der ähnlich dem des ersten Abschnitts endes passiv verklingt und (hier von unten nach oben) 'weggewischt' wird.⁶ Der dritte Abschnitt unterscheidet sich in seiner Textur von den vorausgehenden: Die melodischen Linien verlaufen weder als Außenstimmen vertikal gespiegelter Cluster noch als Parallelen, sondern als Einzelstimmen in einem andeutungsweise polyphonen Geflecht. Thematische Grundlage ist die aus einem chromatischen Cluster gebildete Kurve, die Dutilleux in Takt 2 zur Ergänzung des Vordersatzes eingeführt hat. Der Abschnitt wird zusammengehalten durch ein Crescendo, das trotz kurzer Entspannung in T. 15 die Takte 13-18 zusammenfasst, sowie durch einen Akkord, der zum letzten Zitat der chromatischen Kurve rudimentär beginnt und in den restlichen Takten des Präludiums zunehmend in den Vordergrund tritt. *Prélude I* endet mit dem verklingend verlängerten Akkord unter einem umspielten *fis*''.⁶

Das zweite *Prélude*, "Sur un même accord", ist dem französischen Pianisten Claude Helffer (1922-2004) gewidmet. Der Titel legt nahe, dass es wesentlich auf einem immer gleichen Akkord basiert. Dieser ist in seiner Grundform vertikalsymmetrisch: Die große Terz *g/h* der linken Hand wird von der Rechten durch die enharmonisch notierte Terz *fis/b* gespiegelt. Die Struktur des *Prélude* ist rondoähnlich: Ein Refrain, der explizit auf dem

⁶Vgl. den Klang in T. 12: *gis/H/c/dis/e/fis/gis/ais/h/c* mit dem in den oberen sechs Tönen intervallisch identischen Klang in T. 5 *His/cis/dis/eis/fisis/a/h/cis'/dis'/e'/eis'*.

thematischen Akkord basiert, dabei aber immer wieder anders rhythmisiert wird,⁷ umschließt vier Couplets, in denen Dutilleux zusätzlich zwei alternative Intervallmuster und einen Zentralton einführt. Richard J. Noel weist darauf hin, dass die Rhythmisierung des stets mindestens einmal wiederholt angeschlagenen Grundakkordes an die ganz ähnliche Behandlung des Ankerklanges im Streichquartett erinnert.⁸

Im ersten Refrain, der nach T. 3 mit einer langen Fermate vom Folgenden abgesetzt ist, wird der Akkord zwischen Zäsuren dreimal, dann zweimal und schließlich einmal angeschlagen. Das erste Couplet spielt zweimal, in T. 4 intervallisch und in der zweiten Hälfte von T. 5 arpeggierend, mit Transpositionen des Akkordes. Dazwischen führt Dutilleux im hohen Register eine Dreitonfigur aus Halbton- + Tritonusschritt ein, die sich als Teil des sekundären thematischen Materials entpuppen wird.⁹

Im zweiten Refrain beginnt der thematische Akkord in seiner Grundform, bevor er weiter angereichert und gespreizt wird. Im zweiten Couplet spielt die erste Hälfte innerhalb des thematischen Rahmenintervalls g/b' mit einer Staccatofigur im Bass, die zweite Hälfte mit einem stumm angeschlagenen und dann gehaltenen Auszug aus dem thematischen Akkord ($h/fis'/b'$) und einem Kanon aus Staccatoakkorden, die die Obertöne der von Dämpfern befreiten Saiten zum Schwingen bringen. Es folgen Transpositionen des thematischen Akkords, die das im Kanon begonnene Crescendo zum *ff intense* steigern.

Der dritte Refrain beginnt mit den wiederhergestellten spiegelsymmetrischen Terzen. Hier greift Dutilleux die Halbton-Tritonus-Verbindung aus dem ersten Couplet schon im ersten Takt als Gegenstimme zum thematischen Akkord auf, führt im zweiten Refraintakt mit *dis* einen neuen Zentralton ein und im Nachklang des Akkordes auch die dritte Komponente des sekundären thematischen Materials, die (enharmonisch notierte) Quartenschichtung $b/dis'/gis'$.¹⁰ Der erstmals zwei Takte einstimmig durchklingende Zentralton *dis'* leitet in den vierten Refrain über, wo er sich dem thematischen Akkord zugesellt. Am Ende des Taktes sieht Dutilleux erneut

⁷Vgl. T. 1-3, 7-9, 20-22 und 48-49.

⁸Vgl. insbesondere "Sur un même accord" T. 2 mit dem Eröffnungstakt der Einleitung von *Ainsi la nuit*. Richard J. Noel, Jr.: *The Figures de résonances and 3 préludes of Henri Dutilleux. Analysis and Context*. Houston, TX: Rice University Dissertation, 2003, S. 63-64.

⁹Vgl. T. 5: $cis'''-c'''-fis'''$ verschränkt mit $fis'''-f'''-h''$.

¹⁰Vgl. dazu die Dreitonfigur mit Umkehrungen und Varianten in T. 23-24, 24, 25, (umspielt in 26), 28-29, 30, (ohne *dis* in 31), 32, 33, (umspielt in 34-35 und 37), 43-44 sowie 3x in 45.

vor, dass dämpferfreie Saiten Raum für Obertöne schaffen – diesmal mit Hilfe des dritten Pedals. Die virtuose Girlande in durchgehenden 64teln, die diese Obertöne selektiv verstärken soll, beginnt mit einem Wechsel von Tritoni und reinen Quartan oder Quinten. Gegen Schluss des Prélude stürzt eine Kette aus Halbton-Tritonus-Figuren diminuierend abwärts. Die Coda in T. 53-60 durchklingt der Zentralton *dis*, kurzzeitig eingebettet in den thematischen Akkord, dem dieses Prélude seinen Titel verdankt.

Prélude III, mit 13 Seiten in der Partitur umfangreicher als die 4 + 6 Seiten der beiden vorangehenden und mit einer Spieldauer von 6'40" auch länger als die Summe aus 2'55" + 3'15", trägt den Titel "Jeu de contraires". Das als Auftragsarbeit für den amerikanischen Komponisten und Pianisten Eugene Istomin entstandene Stück kann als Nachfahre von Debussys Etude "Pour les sonorités opposées" angesehen werden. Wie Dutilleux im Interview mit Claude Glayman berichtet, kam ihm die Idee für den Stimmenverlauf, als er wie mehrere andere Komponisten aufgefordert wurde, für den Jubiläumsband der Zeitschrift *Le Monde de la musique*, von der im Mai 1987 die einhundertste Ausgabe erscheinen sollte, eine 10-taktige Miniatur zu schreiben. Darin hatte er den Prozess einer fächerförmigen Organisation mit sich allmählich zusammenziehenden Intervallen sowie Spiegelungen im Bereich der Harmonik und des Rhythmus erprobt.¹¹

"Le jeu des contraires" umfasst sechs Abschnitte:

- | | | | |
|------|---|------------|---------------------------------|
| A | = | T. 1-15 | ("Librement", ♩ = 80), |
| B | = | T. 16-34 | (♩ = ca. 50), |
| C | = | T. 35-57 | ("Toujours animé"), |
| D | = | T. 58-109 | ("Volubile", ♩ = 126), |
| A' | = | T. 110-113 | ("Large et ample", ♩ = 80), |
| Coda | = | T. 114-127 | ("Lent et mystérieux", ♩ = 72). |

Der erste Abschnitt steht ganz im Zeichen einer vertikalen Spiegelung halbtonweise abnehmender Intervalle. Es ist dies das von Dutilleux so benannte Fächerthema, bei dem die Außen- und die Binnenstimmen zweier übereinander liegender Intervallketten einander in identischen Schritten näherkommen, wobei deren Intervalle stufenweise kleiner werden, von der Oktave zur Prim – idealerweise, indem alle vier Linien am Ende der Entwicklung in einen gemeinsamen Einklang einmünden. Die Größe der Schritte muss so gewählt werden, dass sich in den vier konvergierenden Linien keine Verdopplung eines Tones ergibt.

¹¹ *Mystère et mémoire des sons*, S. 157. Schon im Kopfsatz "Nocturne" des Streichquartettes von 1986 zeigt Motiv 3 diese vertikale Spiegelung halbtonweise abnehmender Intervalle.

Prélude III: Das Intervallthema, vollständig erst in der Reprise

Der dreitaktigen Einleitung liegen die ersten sechs Intervalle als horizontale Auffaltung zugrunde, wobei das einstimmige Arpeggio zunächst nur aus der zwei Oktaven tiefer verlegten Stimme der rechten Hand zitiert, im Zentrum jedoch das fünfte Intervall der Linken hinzufügt.¹² In der zweistimmigen Darbietung des "Fächerthemas" ab T. 4 beginnt die gespiegelte Zusammenziehung in der Rechten eine Oktave tiefer und in der Linken eine Oktave höher als im Beispiel oben gezeigt und zitiert die Intervalle von der Oktave bis zum Tritonus, gefolgt von einem neuerlichen Arpeggio und einem mehrfach gebrochenen Lauf.¹³ Beim dritten Einsatz ab T. 8 beginnt das Thema wie im Beispiel oben in den extremen Oktaven der Tastatur, wobei Dutilleux es per Ossiavariante den Ausführenden überlässt, ob sie das auf der Klaviertastatur nicht vorhandene *Gis*' der ersten Bassoktave auslassen oder durch *A*' ersetzen wollen. Die Intervallfolge ist hier noch etwas vollständiger als zuvor. Beim zehnten Intervall jedoch erreichen die Außenstimmen mit *d'* den Achsenton zwischen den Ausgangsoktaven (siehe das in Klammern hinzugefügte Intervallpaar). Eine weitere Überkreuzung und eine Vervollkommnung schon zu Beginn des Stückes vermeidet Dutilleux, indem er nach einer Fermate in T. 11 erneut mit dem achten Intervall beginnt, dabei beide Hände versetzt (die Rechte um einen Halbton, die Linke um einen Ganzton tiefer) und die Textur so verengt, dass er mit kleinen Unregelmäßigkeiten am Schluss auf die *Prim cis'* zuläuft. Mit diesem 'falschen' Zentralton, der stumm übernommen zunächst nur als Oberton nachschwingt, schließt Abschnitt A. Zwei aktive Wiederanschläge des *cis'* leiten in Abschnitt B über.

¹²Vgl. nach den Bezifferungen im Beispiel auf der folgenden Seite: Intervall 1, 2, 3, 4, 5, 5a, 5a, 5, 4; — 5a, 5, 4; — 3, 2, 1; — 2, 3, 1.

¹³Vgl. T. 4-8 ausgehend von *gis*"/*gis*" über *Gis*"/*Gis*: Intervalle 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 über 1a, 2a, 3a, 4a, 5a, 6a, 7a, links immer nach rechts; Arpeggio aus 4, 5, 4a, 5a, 6, 7, 6a, 7a; Lauf von den Endtönen dieser Intervalle aufwärts erst in Septimen, dann einstimmig bis *gis*".

Dieser besteht aus zwei Segmenten (T. 16-25, 25-34), in denen unterschiedliche Spiegelungsprozesse miteinander abwechseln. Thematisch führt Dutilleux, nach einer Art eröffnender ‘Kadenz’,¹⁴ ein neues Thema ein, auf das er am Beginn des zweiten Segmentes und auch noch mehrmals später in diesem Prélude zurückgreifen wird. Schon in der linearen Einleitung des Themas erkennt man: Es geht um die Verbindung einer Quart mit einer großen Terz. Das Quart-Terz-Paar der rechten Hand, *fis'/h'-es'/g'*, wird sofort von der Linken mit *a/d'-cis'/eis'* gespiegelt. Die kurze Fortsetzung in T. 18 und die längere in T. 26-27 zeigen, dass die Intervallpaare zwar in sich gespiegelt sind, sich jedoch in gemeinsamer Richtung fortpflanzen. Wenn das Versetzungsintervall, wie in T. 18, als kleine Sext gewählt wird, gibt es drei Transpositionen, bevor die Töne des ersten Intervallpaares erneut erreicht werden; eine Versetzung um große Sexten wie in T. 26-27 erlaubt vier Transpositionen.

Prélude III: Das Quart-Terz-Thema in zwei Varianten

Im ersten Segment crescendiert die Musik nach der Präsentation des Themas unter einem wiederholten *b*, unter dem im anschließenden *pp subito* die modifizierte Wiederaufnahme der ‘Kadenz’ erklingt. Auseinanderstrebende chromatische Läufe, die auch in ihren Abweichungen von der geradlinigen Entwicklung vertikal genau symmetrisch sind, führen zu zwei kurzen Spiegelungen großer Intervallschritte, die aus gut vier Oktaven Entfernung zur Quart zusammengezogen werden. Das erste Segment endet mit einer stumm angeschlagenen ‘modifizierten Quartenschichtung’, die in diesem Prélude ebenfalls weiter reichende Bedeutung hat.¹⁵ Die Obertöne dieses stummen Akkordes verlängern anschließend den abgebrochenen Beginn der zweiten Version des Quart-Terz-Themas.

¹⁴Vgl. T. 16: Unter dem aus der Überleitung übernommenen wiederholten *cis'* erklingen mit Tritoni gefüllte Oktaven über *Gis'-Cis'-Fis'-H''* im Bass unter chromatisch absteigenden Quartan über *fis'-f-e-dis* in den Mittelstimmen zu einem leicht crescendierenden Arpeggio.

¹⁵Die Dreiklänge aus Quart/Tritonus unter Tritonus/Quart (*F/B/e + a/es'/as'*) ergeben hier eine einzige sechstönige Schichtung, werden später aber getrennt verwendet.

Segment II setzt mit dem vierfach transponierten Quart-Terz-Thema ein. Es folgt eine rhythmisch gestaffelte Spiegelverengung der ‘modifizierten Quartenschichtungen’, die in *ff* und extremem Abstand beginnt und bis zur Überlappung der Binnentöne innerhalb der Rahmentöne *g/d''* führt. Diese Rahmentöne bilden nun mit in ihnen liegenden kleinen Sexten die rhythmisch versetzt angeschlagenen Intervalle *g/es'* und *fis'/d''*, deren achtzehn Wiederholungen in den darauf folgenden drei Takten mit *un poco rubato*, *pochissimo allargando* und *poco accelerando* einer emotionalen Achterbahnfahrt ausgesetzt werden. Derweil steigen die Binnenstimmen der beiden Stränge – nach wie vor vertikal gespiegelt – in Windungen von *a'* nach *d''* auf bzw. von *c'* nach *g* ab. Der Abschnitt endet mit einer Folge von fünf Dreiklängen in jeder Hand, die – wie zuvor perfekt gespiegelt, aber nun mit jeweils unterschiedlicher Intervallschichtung – rhythmisch versetzt auseinanderstreben und mit der Oktavierung der ‘modifizierten Quartenschichtungen’ innerhalb des Rahmenintervalls *G'/d''''* abbrechen.

Abschnitt C schließt an das Vorangehende an, indem der Abstand im hohen Diskant wie im tiefen Bass um je einen Halbton vergrößert ist. Beide Hände spielen Ausschnitte aus zusammenlaufenden vertikal gespiegelten Arpeggien, die diesmal um sechs Triolensechzehntel verschoben ansetzen. Die aus zwei Schüben von 4 + 6 Tönen bestehenden Brechungen werden jeweils von Quarten gerahmt.¹⁶

Den zentralen Takten liegt eine Folge von Akkorden zugrunde, die, gespiegelt und anfangs auch rhythmisch versetzt, von fünftönigen über viertönige zu dreitönigen Klängen zusammenlaufen. Dabei setzt Dutilleux die neun

Prélude III: Die Spiegelklänge in Abschnitt C

T. 39-50

Akkorde diesmal nicht der Reihe nach ein und legt auch keine große vertikale Distanz zurück. Vielmehr bildet er ein subtiles Muster aus langsamen Binnenverschiebungen. Die Folge beginnt in T. 39-40 mit dem ersten Akkordpaar ergänzt durch arpeggierte Varianten von Akkord 6. Eine längere Fortsetzung in T. 41-43 umfasst in konstantem *forte* die Akkorde 1-1-2-5-4-2-7-6-2-2-3-5 und wird dann, rasch zu *p* > *pp* diminuierend, durch die Akkorde 2-2-3-5-6-6 ergänzt.

¹⁶Für die vollständige Form der beiden gegenläufigen Arpeggien siehe T. 35-36 und 36-37. Rechts: *es''''-b''-fis''-cis''/c''-g''-d''-b''-fis''-c''*, links: *Fis'-B'-Es-As/A'-D-G-H-es-as*.

Es folgt ein Klangspiel aus drei Wiederholungen von Akkord 6 in zunehmender Dauer (6 , 8 , 10 ) , wobei der verebbende Nachklang jeweils durch sehr kurze *f marcato*-Einwürfe des Akkordpaares 8-9 wiederbelebt wird. Abschnitt C endet, erneut von *mp* nach *pp* diminuierend, mit einer Entwicklung des Akkordpaares 6-7, die wie schon in Abschnitt A in den 'falschen' Zentralton *cis*' mündet.

Abschnitt D beginnt mit einer Auffaltung des Quart-Terz-Themas. In T. 58-59 bildet Dutilleux aus den Quarten und großen Terzen, die in T. 18 erklingen waren und die er hier eine große Dezime abwärts transponiert, eine einstimmige 32stel-Arabeske. Nach einer Pause folgt der Krebs dieser Arabeske, wobei die horizontale Anordnung der Töne aus jedem Intervall zuweilen neu gewählt wird. Die folgenden Takte spinnen die Idee einer Arabeske aus gespiegelten Fragmenten in freier Form weiter. Dies setzt sich auch im ersten Höhepunkt des Prélude fort, der in T. 74-85 mit einer virtuoson Toccata im Spiel abwechselnder Hände anschließt (Dutilleux notiert *Avec plus de vigueur, f – sempre f – f – mf < f*). In plötzlichem *pp* folgt im Register unter dem mittleren *c* eine ebenfalls in 32steln verlaufende Parallele beider Hände, die in T. 86-88 erneut als Auffaltung des Quart-Terz-Themas beginnt, nach einer Pause scheinbar zum Krebs ansetzt, dann jedoch auch die Idee dieser parallelen Arabeske frei weiterspinn. Im Verlauf einer neuerlichen Steigerung geht die Arabeske wieder in die Wechsel gespiegelter Fragmente über, die miteinander zunehmend dicht verschränkt werden. Eine weitere Intensivierung entsteht in der Vorbereitung des zweiten Höhepunktes durch drei vertikalsymmetrische Akkorde, die im homophonen Satz von *f* nach *ff* crescendieren, gefolgt von einem Wechsel zweier homophoner Akkorde, die zunächst im *ff* mit Vorschlag und Staccatoanschlag verschärft, dann (*brillant*) zu gespiegelten Arabeskenketzen ausgebreitet und schließlich zu im *sff* auswärts gerissenen Arpeggios gesteigert werden.

Mit einer mächtigen Vorschlagsgruppe aus einem siebenoktavig vielfältigten *gis* mündet die Musik in die mit T. 110 beginnende Reprise. Diese beschränkt sich in der zuletzt von Dutilleux revidierten Version ganz auf das Fächerthema, das hier in der im obigen Notenbeispiel gezeigten Form erklingt: mit Beginn in den extremen Oktaven der Tastatur, Zusammenziehung durch neun schrittweise schrumpfende Intervalle, oktaviertem Neuanfang vom Intervallpaar 7/7a und abschließendem Einklang auf dem – nun 'richtigen' – Zentralton *d*. Der dynamische Verlauf, bei den bisherigen Einsätzen des Themas ein Crescendo (T. 4-5: *p < mf*, T. 8-10 *p < f*), ist hier mit *ff > p* in sein Gegenteil verkehrt.

Die nachträglich hinzugefügte Coda wird durch einen Abwärtslauf über fast vier Oktaven eingeleitet. Das Subkontra-C als Zielton dieses Abwärtslaufes erklingt in diesem letzten Abschnitt des Prélude noch sieben Mal: dreimal als Grundton der Quint C'/G' ,¹⁷ viermal als Grundton der Tritonus-Quart-Schichtung $C'/Fis'/H'$. Es scheint fast, alle hätte Dutilleux einige Jahre nach Vollendung des ursprünglichen Stückes das Bedürfnis gehabt, am Ende den 'falschen' Zentralton *cis* und dem (als logische Achse der Ausgangsoktaven gis'''/gis'''' über $[Gis''/Gis']$) 'richtigen' Zentralton *d* als Teil eines Prozesses umzudefinieren und daher der Coda den Ton *c* unterlegt.

Zwischen diesen Ankerpunkten setzt Dutilleux das Spiel mit vertikalen Spiegelungen fort, in denen entweder die einzelnen Töne oder ganze Figuren rhythmisch versetzt sind.¹⁸ In T. 123 zitiert eine in "fernstem *ppp*" gewünschte 64stel-Figur im höchsten Register der Rechten eine transponierte Variante des Quart-Terz-Themas in einer Beschleunigung der horizontalen Auffaltung aus T. 58-59. In T. 126 und ausführlicher im metrisch freien Schlusstakt wird dies durch im Register und Tempo entsprechende, nun aber crescendozierende Zitate der Arabeske aus T. 68-70 ergänzt, die in einer Schlusssteigerung zu *ff* frei weitergesponnen werden. Die Coda endet mit einem aus pentatonischen Fragmenten gebildeten Aufwärtsrausch von *fis''* nach *a''''*, der das vorausgegangene Crescendo zum *fff* fortführt und lange nachklingen soll.

Die *Préludes* präsentieren sich als Studien zu akustischen Phänomenen und ihrer Bedingung durch den Raum. Passagenübergreifende Ankerklänge, Cluster und ausdünnend verlängerte Akkorde, Zentraltöne und überraschende Parallelführungen, isolierte Obertonschwingungen und eine Vielzahl unterschiedlich gestaffelter vertikaler Spiegelungen lenken die Aufmerksamkeit auf den Klang als eine immer wieder andere sinnliche Erfahrung. Indem Dutilleux in seine Spiegelungsprozesse sowohl extreme Register als auch Überlappungen als notwendiges Resultat logischer Prozesse einbezieht, weist er auch der Klaviertastatur Gestaltungskraft zu.

¹⁷Vgl. T. 114, 117 und 120. Die ersten beiden Anschläge der Bassquint ergänzt Dutilleux im mittleren Register durch diatonische Cluster um *c'*; vgl. T. 114: *f/g/gis/a/h/c'/des'/es'* und T. 117 *a/h/c'/des'/es'*. Vgl. *C'* unter der Tritonus-Quart-Schichtung T. 123, 126 und 127 (2x).

¹⁸Vgl. T. 114-115: rechts *gis''''-gis'''-e''''-f'''* verschränkt gespiegelt in links *H'-H-D-cis*; T. 116, 117-118, 120 und 121: mehrtönige Figur im Abschluss gespiegelt, z.T. mit Verschiebung der Tonwiederholung, nur die letzte in identischem Rhythmus; T. 119 und 120-121: Intervalle oder Intervallpaare einzeln gespiegelt; T. 122-123, 124-126 und 126-127: vertikale Spiegelung im homophonen Satz. (T. 124 = 122).