

Kapitel V

Timbres, espace, mouvement; ou “La nuit étoilée”

Bald nachdem Mstislaw Rostropowitsch 1977 den Posten als Leiter des National Symphony Orchestra Washington übernommen hatte, erteilte er, Dutilleux einen weiteren Kompositionsauftrag. Diesmal ging es um ein Orchesterwerk, das bereits zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe für drei Konzerte im Kennedy Center am 10., 11. und 12. Januar 1978 vorgesehen war. Dutilleux versprach ein aus zwei Teilen bestehendes Werk, das er Rostropowitsch widmete sowie dem Andenken des zehn Jahre zuvor plötzlich gestorbenen Dirigenten Charles Münch. Allerdings wurde nur der gut achtminütige erste Teil zum angesetzten Zeitpunkt fertig. Die Uraufführung des Zweiteilers mit denselben Kräften fand am 7. November 1978 statt. In der französischen (und damit europäischen) Erstaufführung des Diptychons am 29. Dezember 1978 im Théâtre des Champs-Élysées leitete Rostropowitsch das Orchestre nationale de France. 1990 überarbeitete Dutilleux die beiden existierenden Teile, versah sie mit Satztiteln und erweiterte das Werk mittels eines vor allem den 12 Celli anvertrauten, in den zweiten Teil überleitenden “Interlude” zum Triptychon. Die Erstaufführung dieser Fassung fand im September 1991 statt, wie zuvor in Washington mit Rostropowitsch am Pult.

Die Inspiration für das Werk fand Dutilleux bei Vincent van Gogh, dessen Landschaften ihn als Symbole seelisch-geistiger Unruhe berührten. Dutilleux hatte begonnen, die Korrespondenz zwischen dem Künstler und seinem Bruder Theo – “drei dicke, reich illustrierte Bände” – zu lesen; er hatte auch mehrfach in Auvers-sur-Oise das Zimmer besucht, in dem van Gogh zuletzt gelebt hatte. Das Schicksal des mit nur 37 Jahren aus dem Leben geschiedenen Künstlers und die Intensität seines im Verlauf von knapp zehn Jahren geschaffenen Werkes erschütterten den Komponisten. Schon als er die Arbeit an dem Auftragswerk begann, assoziierte er dieses Orchesterstück mit der Kunst van Goghs. Zunächst dachte er eher allgemein an eines der Bilder mit Sternen und Zypressen. Doch als er kurz nach der Uraufführung von Teil I im Museum of Modern Art in New York vor dem Original der *Sternennacht* stand, beschloss er, die Beziehung durch die Erwähnung dieses Bildes im Untertitel zu präzisieren und sich gleich nach der Rückkehr an den versprochenen zweiten Teil zu machen.

In einem Beitrag, der am 15. Februar 1985 in der französischen Wochenzeitschrift *Le Nouvel Observateur* erschien, beschreibt Dutilleux seinen Eindruck des Gemäldes:

In der *Sternennacht* nimmt der Himmel den größten Raum ein. Von ihm lösen sich, um einen riesigen spiralförmigen Nebel, eine Reihe von Sternen, die gleichermaßen durch ihre Übergröße und durch ihre Schwingung beeindrucken. Es scheint, als befände sich jeder von ihnen, in einem silbrigen Heiligenschein, im Gleichklang mit dem ganzen wogenden Ensemble. Im unteren Bereich der Leinwand, in dieser "finsteren Helle", sieht man eine kleine Stadt, offenbar schlafend und friedvoll, die im Vordergrund von einer großen Zypresse beherrscht wird. Deren aufsteigende Spitze antwortet auf die des Kirchturmes, während am anderen Bildrand ein orangefarbener Mond seltsam in der Unendlichkeit des Himmelsgewölbes strahlt.

Einführend erwähnt der Komponist, mehrere Gemälde dieser Periode (van Goghs Aufenthalt in der Provence im Jahr 1889) wirkten "wie große Nachtbilder. Alle zeigen eine zugleich geheimnisvolle, gewalttätige und schwärmerische innere Welt, wobei oft eine spirituelle Grundstimmung durchscheint."



Vincent van Gogh: *Die Sternennacht*. Öl auf Leinwand (1889), 73,7 × 92,1 cm. Museum of Modern Art, New York City.

Im Interview mit Caroline Potter kommentierte Dutilleux van Goghs *Sternennacht* wie folgt: "Die 'Handlung' des Bildes findet im Himmel statt; die einzige Verbindung zur Erde bilden der Turm der kleinen Kirche im Vordergrund und die Zypresse, die beide symbolisch zum Himmel hinauf zu stürmen scheinen." Diese Bewegung habe er zu Beginn der beiden Hauptteile des Werkes musikalisch nachgebildet. Tatsächlich zeigen die ersten vier Takte von Teil I das Aufwärtstreben in den Gonginstrumenten: Auf einen synkopisch gesetzten Schlag des tiefen Tamtam folgen in abnehmenden Abständen Anschläge des mittleren und hohen Tamtams sowie Wirbel auf dem mittleren und zuletzt hohen hängenden Becken, bis das mit einem Kontrabassbogen auf einer antiken Zimbel (Crotale) gestrichene *gis* als Spitzenpunkt den Übergang sowohl von der unbestimmten zur bestimmten Tonhöhe als auf vom Aufstieg zum Abstieg markiert. Die darauf folgende Entwicklung erreicht erst kurz vor dem Ende des später "Nébuleuse" betitelten ersten Abschnitts einen erneuten, jetzt auch dynamisch hervorgehobenen Höhepunkt.

Zu Beginn des zweiten Hauptteiles erklingt ein ganz anders gestalteter Aufstieg. In einem Einführungstext zu dem Werk, der leider weder in der Partitur noch offenbar in anderen Medien abgedruckt ist und nur in der Bibliothèque nationale in Paris eingesehen werden kann (Ms 20185), beschreibt Dutilleux den Anstieg von den Celli und Kontrabässen, die die ersten fünf Takte allein bestimmen, über die tiefen Holzblasinstrumente bis hinauf zu den Flöten als ein "Streben nach der Unendlichkeit der Natur" und betont somit erneut die psychologische und geistige Dimension dieser Komposition.¹

Aspekte einer direkten musikalischen Umsetzung der symbolisch interpretierten oberen Bildhälfte finden sich nach Aussage des Komponisten in den Schlussabschnitten der beiden Hauptteile. Die von einem Instrument zum anderen wandernden Wechselbewegungen am Ende von "Nébuleuse" wollen das Pulsieren der Gestirne nachempfinden. Die von der Bassklarinette initiierte, in einem frenetischen Wirbel aufsteigende Kontur, die in Satz II ("Constellations") eine zunehmende Anzahl von Instrumenten zum vielfarbigen Unisono vereint,² soll, wie es im unveröffentlichten Einführungstext weiter heißt, als eine Anspielung auf van Goghs hymnische Vision der großen Spirale aus Sternen und Sternennebeln gehört werden. Eine Dreitonfigur im Bass verbindet beide Sätze; sie dient als gemeinsame Basis der beiden musikalischen Antworten auf dieses Gemälde.

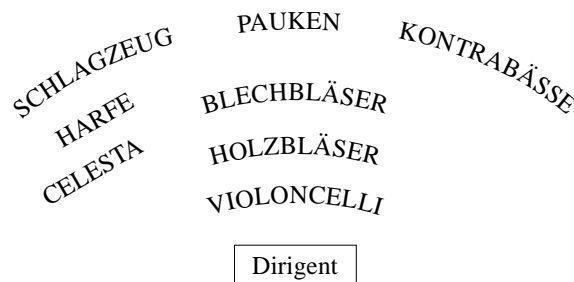
¹Siehe dazu Potter, *op. cit.*, S. 129.

²Vgl. "Constellations" ab [25].

Den Haupttitel der Komposition, der als “Klänge, Raum, Bewegung” wiedergegeben werden kann, kommentierte der Komponist wenig später in einem Gespräch mit Pierrette Mari wie folgt:

Der Herzschlag der Materie und insbesondere der Effekt des quasi-kosmischen Kreiselns, den das Bild ausstrahlt, kann auf der Ebene des Klanglichen ein Äquivalent finden. [...] Ohne dass eine musikalische Illustration des Bildes beabsichtigt wäre, haben doch die beiden in den Himmel ragenden Spitzen – beides Symbole der Spiritualität – die Form der Partitur in zwei Sätzen bestimmt. Die Freiheit des Pinselstriches und die Fantasie der Farbkontraste begünstigen weitere Details der Komposition. Dies löst im Komponisten eine Art “Osmose” aus, eine lange, dunkle, fast unbewusste Auseinandersetzung mit dieser inneren Welt.³

Die Klangfarben dieses Werkes sind vor allem insofern recht ungewöhnlich, als Dutilleux aus der Streichergruppe nur 12 Celli und 10 Kontrabässe spielen lässt; Geigen und Bratschen fehlen ganz. Umso vielfarbiger sind die Holzbläser, deren sechzehn Spieler bis zu 10 unterschiedliche Nuancen erzeugen.⁴



Während die Blechbläser mit vier Hörnern, je drei Trompeten und Posaunen sowie einer Tuba traditionell besetzt sind, bereichert Dutilleux das Farbspektrum um zwölf teils gestimmte, teils ungestimmte Instrumente oder Sets aus dem spätromantischen Orchesterarsenal (sechs Metallophone, vier Trommeln, fünf Pauken sowie Harfe und Celesta). Ähnlich wie Schönberg in seiner Kammer-sinfonie legt er dabei im Vorwort seiner Partitur die genaue räumliche Aufstellung der Instrumentengruppen grafisch fest.

³Übersetzt nach Mari, *op. cit.*, S. 81.

⁴Von den vier großen Flöten wechseln zwei für längere Strecken mit Piccoloflöten ab, eine dritte mit der Altflöte. Den drei Oboen steht eine Oboe d’amore zur Seite, von den vier Klarinetten sind zwei in *a*, eine höhere in *es* und die Bassklarinete in *b* gestimmt, und die drei Fagotte ergänzt ein Kontrafagott.

In seinem ausführlichen Interview mit Angelico Surchamp, das schon 1983 in der Zeitschrift *Zodiaque* erschien, erklärt der Komponist, er habe “manchmal die Masse der geteilt spielenden Celli ins hohe Register aufsteigen lassen, als hingen sie im freien Raum.” Doch handle es sich nicht um eine Illustration. Vielmehr habe er “versucht, in musikalischer Sprache den mystischen Aspekt wiederzufinden und die Unendlichkeit der Natur sowie die Unendlichkeit überhaupt anzudeuten.”⁵ Noch Jahre später bestätigt Dutilleux im Gespräch mit Xavier Lacavalerie seine kompositorische Absicht: “Ich wollte den Taumel festhalten, diese Überfülle der Leere malen, ein Gemälde aus tiefen Streichern, hohen Holzbläsern und strahlendem Schlagzeug, mit einem großen Hohlraum im mittleren Register. Ich habe versucht, das Orchester singen zu lassen, wie der Maler seine Farben fliegen ließ.”⁶

Der erste Satz, dem Dutilleux später den Titel “Nébuleuse” geben wird,⁷ besteht aus vier großen Abschnitten:

A1 (ohne Stimmungshinweis, ♩ = ca. 72)	[0]-[5]	S. 1-8
A2 (<i>un poco più mosso – misterioso</i>)	[6]-[9]	S. 9-18
B (<i>très libre</i> , etwa doppelt so schnell)	[10]-[16]	S. 18-30
C (<i>lontano e misterioso</i> , doppelt so langsam)	[17]-[29]	S. 30-48
Coda (<i>garder le mouvement</i>)	[30]-[35]	S. 48-55

Hinsichtlich der tonalen Ausrichtung und der musikalischen Thematik erscheint der Satz zunächst fast kontrastlos. Die Musik ist vom Zentralton *gis* bestimmt bis kurz vor der Coda, die sich ganz am Schluss überraschend zum bis dahin kaum hervorgehobenen Tritonuston *d* wendet. Die tonale Verankerung ist besonders deutlich in den Passagen, in denen diese Töne das Klangspektrum allein beherrschen. Dies ist erstmals der Fall in den drei Takten am Beginn von Abschnitt A2 und in den vier Takten an dessen Ende, wo zunächst alle Bläser und Streicher – mit Oktavwechseln, die in den Posaunen und Celli durch Glissandi verstärkt werden – einen *gis-a*-Triller kurz zum *ff* steigern und dann langsam ins *pp* verklingen lassen. Bestätigt wird diese Gliederung durch Schlagzeugbeiträge, die ausgehend von einem Tamtamschlag diminuieren. Auf einen Paukenwirbel auf *Gis* folgt eine virtuos um *gis-a-b-gis'-a'-gis''-a''* kreiselnde Celestafigur, begleitet von einem leisen Wirbel des hängenden Beckens auf *gis*, und zuletzt ein von *pp* zu *pppp* diminuierendes *gis''-a''*-Tremolo der Marimba.

⁵“Entretiens avec Henri Dutilleux”, *op. cit.*, S. 17.

⁶Erschienen am 1. September 1990 in *Télérama*.

⁷Als Substantiv bezieht sich dieses Wort vor allem auf die Emissionsnebel in verschiedenen Sternbildern.

Abschnitt B ist von kürzeren durch *gis* bestimmten Feldern durchzogen. Schon vor der ersten Fermate ertönt der Ton als Einklang, teils getrillert und mit erneuter Bekräftigung durch Tamtam, hängendes Becken und Paukenwirbel. Auch später treffen sich alle Instrumente noch viermal auf dem Zentralton. In Abschnitt C klingt *gis* im Hintergrund fast durchgehend, besonders eindringlich in den von der Harfe an die Marimba übergebenen Tremoli und in umfangreichen Liegetönen der Celli. Die Coda scheint zunächst ganz ohne tonale Ankerung auszukommen. Doch dann mündet der steile Abfall der Bläser aus höchster Höhe nach einer kurzen Unterbrechung durch einen Tamtamschlag ‘ohne Vorwarnung’ in ein vieroktaviges Tutti-Crescendo (*mp* < *fff*) auf dem erwähnten *d*.⁸

Ähnlich tonal zentriert ist das thematische Material, das Dutilleux für diesen Satz entwirft: Zwei kürzere Motive und ein vielfach variiertes längeres sind von *gis* eingerahmt, drei Zwölftonkomponenten beginnen mit diesem Zentralton, und von den zwei Motiven, die von dieser Einheitlichkeit abweichen, erhält eines einen mit *gis* enden Zusatz, während das andere zunächst um *gis* kreist, bevor es ein Zwölftonfeld entwickelt.

Die Musik beginnt, wie bereits erwähnt, mit einem zehn Sekunden langen Segment aus leisen, aufsteigenden Schlägen auf Gongs und Becken, die einem *gis* zustreben, das auf einer antiken Zimbel gestrichen wird. Darauf folgt über dem leisen Wirbel eines hoch klingenden Beckens die Klangfarbenmelodie aus nacheinander einsetzenden und dann in je einem Instrument liegenden bleibenden Holzblasertönen, die Dutilleux 25 Jahre später im letzten Lied seines Zyklus *Correspondances* zitieren wird, in dem er Auszüge aus einem Brief Vincent van Goghs an seinen Bruder Theo vertont. Es handelt sich um eine in der Oktavzuordnung fixierte Zwölftonreihe, die zweimal in Überlappung von ihrer ersten Hälfte imitiert wird. Der zweiten Imitation ist der Krebs der Töne 1-5 gegenübergestellt:

Timbres, espace, mouvement I: Das erste Zwölftonthema

Den Abschluss dieser Entwicklung markiert ein von allen tiefen Instrumenten gespieltes *Es*. Dieser Ton weist als Unterquint indirekt auf den Abschlusston des Werkes – *ais* bzw. *b* – voraus und bildet zugleich den

⁸Vgl. die Fermate in [12], Liegetöne der Celli in [24]-[26], Abfall der Bläser bei [35].

Ausgangspunkt der Bassfigur, die die folgende Passage zusammenfasst.⁹ Darüber stellt Dutilleux zwei durch ihr Anfangsintervall und ihren Rahmenton verwandte Motive auf: M1 in der Trompete, M2 in der Piccoloflöte. Die Flöten erweitern diese Motive anschließend zu einer zweiten Zwölftonreihe (RII), die mit der ersten (RI) vier Tonpositionen teilt:

Timbres, espace, mouvement I: Zwei Motive und eine weitere Reihe

The image shows four musical staves. The first two staves on the left are labeled M1 and M2. M1 is a single melodic line in treble clef. M2 is a more complex line in treble clef with an 8-measure rest at the beginning and a triplet of eighth notes. The two staves on the right are labeled RII and RI. RII is a single melodic line in treble clef with an 8-measure rest at the beginning. RI is a single melodic line in treble clef with an 8-measure rest at the beginning. Vertical lines connect the notes of M1 and M2 to the notes of RII and RI, showing their relationship.

Danach wird erstmals ein als Klangfarbenton durchklingendes *gis* hörbar, das kurz vor Abschnittende in das schon erwähnte reine *gis* übergeht. In A2 werden Reihe 1 und Motiv 1 aufgegriffen. Motiv 1 erklingt vor dem Hintergrund eine Flageolettklanges der Celli und Bässe in einer Parallele der Trompete mit der Oboe d'amore. Überlappend mit seinem Ende setzen drei Schichten mit horizontalen Spiegelungen ein, deren Achsenpunkte gegeneinander verschoben sind.¹⁰ Dabei greifen die Piccoli Reihe I in permutierter Quarttransposition auf (1-2-4-3-5-6-5-3-4-2-1) und enden mit 5-3-2-1 aus der Originalform. Im folgenden *Misterioso* zitiert Dutilleux zwei Transpositionen der Umkehrung von Reihe I: auf *g* in Bassklarinette und Fagotten, dann auf *c* in einem Fagott und zwei Hörnern. Beide Transformationen werden um einen permutierten viertönigen Ausschnitt ergänzt.⁹ Den Hintergrund bilden chromatisch absteigende Vierklänge, die in den hohen Holzbläsern getrillert, in den im selben Register spielenden Celli durch Glissandi verbunden sind. Dieses Hintergrundmuster entwickelt sich zu einer Tutti-Textur, in der eine immer größere Anzahl an Stimmen in Triller übergeht, bis der Abschnitt mit dem ganz auf *gis* fokussierten Klangfarbentriller schließt.

⁹Vgl. Kontrafagott, Tuba und Bässe ab [2]: *Es, Es-A-C-Es, Es-A-C-Es, Es-A-d-g-cis-f-h*.

¹⁰Achse [6] T. 2₂, Piccoli: *cis'''-a'''-b'''-gis'''-f'''-e'''-f'''-gis'''-b'''-a'''-cis'''*, *c'''-dis'''-e'''-gis'''*.
Achse [6] T. 3₁, Kontrafagott/Tuba/Pauke/ Bass 9 + 10 in Oktaven: *G-H-dis-H-G* ;
Achse [6] T. 3₁, Flageolettklang der Bässe 1-8 + Flageolett Harfe;
Achse [6] T. 3₁₊, Hörner/Posaunen in homorhythmischen Vierteln.

¹¹Vgl. [7] Umkehrung Reihe I auf von Ton 11 (*g*): 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12 + 9-6-8-7. Anschließend Umkehrung von Ton 4 (*c*) mit Ergänzung durch dieselben Töne.

Abschnitt B ist vom Vorangehenden durch eine lange Fermate abgesetzt, in der einzig der Beckenwirbel weiterklingt, bekräftigt durch einen leisen Tamtamschlag. Es folgt eine grundlegend veränderte, kammermusikalische Textur. Begleitet nur vom Flüstern eines Beckenwirbels und einem *gis* in der tremolierenden Marimba und der Flatterzunge spielenden Flöte setzt die Oboe d'amore mit einem neuen Motiv ein. Nachdem sie dieses frei ergänzt (s. Zeile 2 im Notenbeispiel) und in einem neuen Anlauf variiert hat (Zeile 3), übergibt sie es an die Trompete, die es entwickelt (Zeile 4), ergänzt von einer Antwort in Oboe und Klarinette (Zeile 5). Andere Instrumente imitieren Fragmente des Motivs mit neuen Endungen, doch die Version der Trompete setzt sich wenig später, nach einem Takt mit Unisono-*gis*, mit einer achttimmigen Holzbläserparallele durch, die mit mehreren von nachdrücklichen *gis*-Unisoni unterbrochenen Teilwiederholungen bis zum Ende des thematischen Segmentes reicht. Wie Motiv 1 und 2 wird auch Motiv 3 in all seinen Varianten von *gis* gerahmt:

Timbres, espace, mouvement I: Kammermusikalisches um Motiv 3

Très libre

Oboe d'amore

Oboe d'amore

Trompete

Antwort
Oboe +
Klarinette

Flöten

(+ Piccolo 8va)
Flöte
(+ G-Flöte 8va)

10

11

12 + 1

13

p

mf

mf

mf

mp

f

accél. . . . molto

In Abschnitt C setzt Dutilleux die Idee des kosmischen Kreisels um. Die 1. Flöte, verdoppelt von einem Harfenflageolet, setzt mit einer chromatischen Gabel über *gis* ein: *ais-h-a-c-gis*. Gegliedert von einem sehr leisen Beckenschlag antworten die Flatterzunge spielende 2. Flöte und die Harfe mit einem gleichfalls chromatischen Dreitonabstieg *d'-cis'-c'*. Aus der Kombination entwickelt sich eine Klangfarbenmelodie, die die beiden Segmente dieses Motivs an immer anderen Übergabepunkten miteinander verkettet, weitere Töne einbezieht und im vierten Takt des *Sempre lontano e misterioso* überschriebenen Segmentes das Zwölftonaggregat erreicht. Unmittelbar darauf setzt im Hintergrund erneut das von einer Stimme in die andere gereichte *gis* ein. Über diesem bildet Dutilleux in den tiefen Instrumenten eine erneute horizontale Spiegelung, im Zentrum markiert von einem accelerierenden *gis*-Tremolo der Harfe.

Ein Farbwechsel entsteht, als die Marimba das Harfentremolo auf *gis* und eine Parallele von Piccolo und Celli den Liegeton *gis'/gis'''* übernimmt. Hier führt Dutilleux eine weitere Reihe und unmittelbar darauf zwei weitere Motive ein. Die dritte Zwölftonreihe beginnt wie die beiden anderen mit *gis* und teilt mit der zweiten (wie die zweite mit der ersten) vier ihrer Tonpositionen. Sie ertönt als Klangfarbenmelodie verschiedener Flöten und Klarinetten und wird unmittelbar anschließend von anderen Flöten und Klarinetten in Transposition imitiert. Dieselben Instrumente präsentieren auch Motiv 5. Dies ist eine ebenfalls von *gis* ausgehende Komponente. Motiv 6, in einer Parallele zweier Fagotte vorgestellt, erklingt zunächst achttönig ohne *gis*, wird jedoch sofort von den Oboen und Klarinetten mit einer Variante seiner auf *gis* transponierten Umkehrung beantwortet und erhält im Folgenden einen viertönigen Zusatz, der auf *gis* schließt.

Timbres, espace, mouvement I: Reihe, 'Zwitter' und Motiv in Abschnitt C

The image shows musical notation for several motifs in three staves. The top staff contains RIII and M6. The middle staff contains RII and another M6. The bottom staff contains M5. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic markings such as triplets and slurs. The motifs are labeled as RIII, RII, M6, and M5.

RIII

RII

M6

M6 Umkehrung

M5 in den drei mittleren Einsätzen

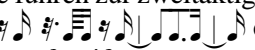
In einer zwanzigtaktigen Entwicklung¹² entwirft Dutilleux eine dichte polyphone Textur, in der er die beiden neuen Motive dem aus Abschnitt B erinnerten Motiv 3 gegenüberstellt. Die Kontrapunktik endet mit einem Crescendo zum *ff*, dessen Zielton in Tuba, Pauke und Streichern erstmals das später so überraschend den Satz beendende *d* ist. Wieder ein wenig leiser beginnt ein Horn eine rhythmische Kumulation mit einer vierfachen Tonwiederholung in Staccato-32steln, die in den folgenden 14 Takten alle Instrumente einbezieht. Unterstrichen von sieben Schlägen des Tamtams sowie von Einwürfen in Glockenspiel, Celesta, Harfe und Pauke vereinen sich die Stimmen zu einem erneuten Crescendo, das diesmal in *fff* gipfelt.

Danach brechen alle Bläser und Schlaginstrumente ab. Man hört nur noch die 22 Streicher, die ihren elfstimmigen Akkord, zum *p* abgedämpft, unter einer langen Fermate halten. Indem sie diesen Klang sodann in unterschiedlichen Notenwerten pulsierend zum erneuten *ff* steigern, leiten sie zur Coda über. Die zeichnet sich durch kleinteilige Wiederholungen und Wechselbewegungen aus, unternimmt nach einem *pp*-Beginn bald ein neues Crescendo und steuert mit aufsteigenden Läufen auf ein neues *ff* zu. Holzbläsertrémoli und Beckenwirbel begleiten ein plötzliches, mit aufwärts gerichteten Glissandi in Pauke, Posaunen, Celli und Bässen gefärbtes Diminuendo zu jenem sehr hohen und dünnen Holzbläserklang, von dem aus der schon erwähnte dramatische Absturz zum abschließenden mehr-octavigen *d* seinen Ausgang nimmt.

Das 53-taktige "Interlude", das Dutilleux im Jahr 1990 als Verbindung zwischen den beiden Hauptsätzen hinzufügte, stellt die 12-teilige Cellogruppe heraus, bereichert um einen siebentaktigen Zusatz der Celesta. Weit mehr als nur eine Überleitung, schlägt dieser neue Mittelsatz einen in mehrfacher Hinsicht beziehungsreichen Bogen zwischen den zwölf Jahre zuvor vollendeten Teilen. Er gliedert sich sehr deutlich in drei Abschnitte, deren erster, wenn auch nicht *attacca* einsetzend, dynamisch und tonal an den Schluss von "Nébuleuse" anschließt, während der dritte thematisch rückbezogen ist, aber ohne Pause in "Constellations" übergeht.

Der erste Abschnitt greift den am Ende des ersten Satzes überraschend erreichten Ton *d* ebenso auf wie dessen Intensität, indem er mehrfach mit *fff* ansetzt und sich ganz im dynamischen Bereich zwischen *f* und *fff* abspielt, bevor die Intensität schließlich zu *p* diminuiert. Der Ton *D* bildet als wiederholte Unisono-Synkope den Ausgangspunkt für die ersten drei in traditionellem Muster gereihten Phrasensegmente. In der zweiten Hälfte des Abschnitts dominiert der in Wiederholungen anwachsende parallele

¹²Vgl. [25]-[27].

Abstieg. Ein Unisono aller Celli in der Pizzicato ausgeführten zweiten Wiederholung und die Teilung zum zweistimmigen Kanon in der letzten Variante führen zur zweitaktigen ‘Codetta’ dieses Zwischenspielabschnittes, die mit  die neben das Metrum gestellte Rhythmik des Anfangs aufgreift.

Der zweite Abschnitt setzt in starkem Kontrast ein: Die Lautstärke ist auf *pp* reduziert und sinkt in den mit dem Liegeton *D* betrauten Celli 11 + 12 bald auf *ppp* ab. Die übrigen zehn Celli setzen ihre Dämpfer auf, um in dieses *D* hinein gemeinsam eine in Wellen aufsteigende und wieder zum *D* zurückfallende zweifache Kurve zu spielen. Erst beim dritten Anlauf teilen sich alle Celli zunächst in zwei, dann in drei Stimmen und streben in versetzten Schritten aufwärts, bis sie sich nach einem Diminuendo zum *ppp* alle auf dem Ton *f'* vereinen. Der darauf folgenden Aufstieg in sechs Paaren bildet zusammen mit dem wenig später erfolgenden Einsatz der Celesta die Überleitung zum dritten Abschnitt.

Dieser beginnt nach einer kurzen Vorbereitung in der Celesta; sie hat in ihrem Aufstieg den aus ‘Nébuleuse’ erinnerten Zentralton *gis* erreicht und synkopisch oktaviert. Die jetzt zwölfstimmig spielenden Celli zitieren das zu Beginn des Werkes als kumulierende Klangfarbenmelodie eingeführte Zwölftonthema und erreichen dank liegen bleibender Töne die Vertikale im Zwölftonakkord. Die Celesta verdoppelt die thematische Kontur in synkopisch nachschlagenden Sechzehnteln¹³ und einer Kumulation zur Vertikale. Wie im ersten Satz deutet Dutilleux das *cis* am Schluss der Reihe zum Anfangston einer Transposition der Töne 1-6 um, verzichtet jedoch auf das Zitat der zweiten Transposition und des sechstönigen Krebssegmentes. Stattdessen schwellen die Celli, nun wieder homorhythmisch koordiniert, in einem *crescendo accelerando* und einem Klang, der von *arco* zu *pizzicato* über *sul ponticello*-Spiel wechselt, zum *sf* des Zwischen spielbeginns an. Über einem diminuierenden Tremolo spielen die vier thematisch orientierten Celli in immer kräftiger werdendem Pizzicato und die nachschlagenden Synkopen der Celesta die Quinttransposition der ersten sechs Thematöne, gefolgt von zwei Wiederholungen mit Permutation des einen oder anderen Tonpaares. Das ‘Interlude’ endet mit einem letzten Zitat dieser Transposition, deren fünfter Ton (*g*) den Beginn von ‘Constellations’ einleitet.

¹³Diese synkopisch nachschlagende Verdoppelung durch die Celesta wird Dutilleux weitere zwölf Jahre später aufgreifen, als er die thematische Zwölftonkontur in dem auf van Gogh bezogenen Satz seiner *Correspondances* für Sopran und Orchester erneut aufgreift.

“Constellations” setzt in der 1990 revidierten Fassung mit der Oktave dieses abschließenden *g* ein.¹⁴ Dem Ausgangston stellt Dutilleux *cis* als Ankerton gegenüber. Damit transponiert er die Tritonusbeziehung zwischen dem Ausgangston des ersten Satzes (*gis*) und dessen Schlusston (*d*) um einen Halbton abwärts. Die führende Kontur des anfangs dreistimmigen Cellosatzes präsentiert ein Motiv, das sich durch eine fallende kleine None, einen steigenden Ganztonzug und zwei Abwärtsglissandi über eine Sext und eine Sept einprägt. Die übrigen Celli begleiten homophon, die Bässe treten als Scheinimitation hinzu, passen sich dann jedoch der Dynamik der Celli an. Nach einer Pause finden sich alle Streicher zu zwei Akkorden zusammen, die – neunstimmig und viel leiser – in ein dreioktaviges *cis* münden.

Timbres, espace, mouvement II: Das erste Motiv in “Constellations”

M1
Celli
1, 2, 3

The score shows a bass clef with a 4/3 time signature and a 8/8 time signature. The music features a melodic line with dynamics *mf*, *f*, *f*, *mp*, and *p*. There is a triplet of eighth notes marked *mp* and a final chord marked *pp*.

Nach einem aufwärts eilenden Lauf von vier Celli und Klarinette stellt die erste Oboe, gestützt von den übrigen Oboen und Klarinetten, das zweite Motiv vor. Hier sind die Synkopen beibehalten, die großen Sprünge jedoch durch Quartan und Quinten ersetzt. Die kontrapunktierenden Celli fügen parallele Glissandi hinzu und der mehroktavige Zielton *cis* folgt ohne die Vermittlung einleitender Akkorde.

Timbres, espace, mouvement II: Das zweite Motiv in “Constellations”

M2
Oboe 1

Celli
1, 2, 3

The score shows a treble clef with a 3/9 time signature and an 8/16 time signature. The Oboe 1 part has dynamics *p* and *pp*. The Cello part has dynamics *p* and *pp*. There is a triplet of eighth notes in the Oboe part.

¹⁴In der Partitur von 1980 begann der Satz mit *gis*, womit Dutilleux wohl den Zentralton des ersten Hauptteiles aufgreifen wollte. Allerdings steht die fallende große None zum folgenden *fis* im Widerspruch zu den kleinen Nonen in den Imitationen des Motivs.

Freie Imitationen, von den Holzbläsern initiiert und von den Streichern aufgegriffen, führen zu einer Klarinettenarabeske, an deren Ende alle Instrumente abbrechen, so dass nur das *Cis* einiger Bässe weiterklingt. Die Holzbläser unter Führung der Oboe variieren Motiv 2 mit Zielton *cis*; das dagegensetzte Unisono der Streicher mündet gleichfalls in *Cis*. In einer überleitenden Passage konkurriert ein wiederholtes *gis* (im Flageolett der Bässe, teilweise verdoppelt in Hörnern und Harfe) mit einem ebenfalls wiederholten *g''* (in Flöten, Oboen und Celli). Es siegt das *gis*, das in einem gemeinsamen *ff*-Oktavsprung der hohen Holzbläser, Trompeten und Celli ertönt. Daran schließt zur Abrundung des ersten Abschnitts eine Variante des eröffnenden Motivs an, die den ursprünglichen fallenden Nonensprung durch *gis'-gis* ersetzt, die Tiefoktavierung des vorangehenden Oktavsprungs. Der Abschnitt endet mit einer Generalpause.

Abschnitt B beginnt mit einer Wiederaufnahme des neunstimmigen Akkordpaares vom Ende des Eröffnungsmotivs. Von Fagotten, Hörnern und Streichern gespielt, mündet es wie zuvor in ein mehroktaviges *Cis*. Darüber setzt das dritte Motiv ein. Dutilleux komponiert hier eine komplexe Klangfarbensequenz, insofern jedes Glied im siebentönigen Abstieg von einem ersten Instrument mit auftaktiger, schnell angestoßener Tonwiederholung präsentiert und beim ersten betonten Taktschlag von einem oder mehreren anderen verdoppelt wird. So entsteht eine Folge, deren Punkte wie in einem Sternbild aufeinander bezogen scheinen, deren Farbe jedoch zugleich unergründlich changiert.¹⁵ Zwischen dem ersten und zweiten Einsatz stellt die Trompete über einer Wiederaufnahme des Ankertones *Cis* in den Kontrabässen eine von den Holzbläsern homorhythmisch begleitete Wechselnotenfigur auf, die später vielfach erweitert von einer Stimme in die andere wandert. Die Varianten im dritten und vierten Motiveinsatz werden in Bässen und Harfe mehrfach vom kurz angerissenen Ankerton *Cis* geerdet. Im fünften Einsatz wird der Ankerton nach und nach durch seinen enharmonisch notierten Ganztonnachbarn ersetzt.¹⁶

Im Takt vor [15] leitet ein crescendierender Abwärtslauf der Oboen, Klarinetten, Fagotte und Celli in einen Akkord über, dessen neunteilige Quintenschichtung die *loco ordinario* spielenden Celli, Pauken und tiefen

¹⁵Die Folge ertönt in den ersten zwei ihrer fünf Einsätze als *fis'''-dis'''-g''-c''-ais'-h-cis*. Die Klangfarben dieser Töne sind: *fis'''* = Flöte 1 (+ Piccolo 1, Klarinette 1, Crotales, Harfe), *dis'''* = Es-Klarinette (+ Piccolo 2, Harfe), *g''* = Oboe 2 (+ Flöte 2, Harfe), *c''* = Flöte 1/Oboe 1 (+ Harfe), *ais'* = Trompete 1 (+ Oboe 3, Harfe), *h* = Horn 1 (+ Harfe), *c* = Pauke (+ Harfe).

¹⁶Vgl. [12]: Posaune/Harfe/Streicher = *es*, dann Flöten/Trompeten = *es*, dann Hörner = *es/cis* + Glockenspiel/Celesta = *es*, etc.; [14] Oboe/Oboe d'amore/Fagotte/Tuba/Bässe = *es*.

Holzbläser mit Flageolettönen der Bässe überhört.¹⁷ Nach fünf Takten verliert dieser in mächtigem *sffp* ansetzende, dann schnell verklingende Akkord seine Basis. Der ursprüngliche Überbau, jetzt zum oktavierten Cluster *a-e* zusammengefasst, durchklingt 16 Takte im steten Wechsel der Instrumente. Drei Takte zu Beginn und vier Takte kurz vor Schluss sind durch Einwürfe von Becken, Trommel, Bongos und Tamtam hervorgehoben; die Mitte färben Tremoli der tiefen Flöte und Marimba.

Über dem Ende und dem nach einer Pause hinzugefügten Nachklang des Clusters erhebt sich die Oboe mit dem ersten einer Reihe von Solo-einsätzen, die einen 30-taktigen Abschnitt bestimmen.¹⁸ Sie beginnt mit Tönen aus dem Cluster und wird dabei teils kontrapunktierend, teils frei imitierend von der G-Flöte, den Klarinetten, der Harfe sowie einem solistischen Kontrabass beantwortet. Hier ist das erste Segment:

Timbres, espace, mouvement II: Das Oboensolo im dritten Abschnitt

Dutilleux entwickelt diesen ersten Oboeneinsatz fast nahtlos aus den Ganztonpaaren des Clusters, indem er, wie im Notenbeispiel gezeigt, die Viertonfolge *dis-cis / b-c* zweimal direkt (a) und einmal mit Binnenergänzung (a') verwendet, den fallenden Schritt *d-c* zweimal als (oktavversetzten aber rhythmisch 'reimenden') Teilphrasenschluss (b) und einmal als mit Durchgangsnote erweiterten Neubeginn (b'). Beide Komponenten ertönen im derart beginnenden Abschnitt mehrfach.¹⁹ In dessen zweiter Hälfte werden die thematisch zunehmend neutralisierten Soli überraschend von der dreitönigen Basslinie aus dem ersten Satz gestützt, die bis zum Ende des Werkes noch zweimal kurz nachklingen wird.²⁰

¹⁷Celli/Pauken/Kontrafagott/Fagotte/Bassklarinetten = C/G/d/e, Bässe = a'/h'/cis"/fis"/gis".

¹⁸Der Abschnitt reicht vom langen Auftakt vor [17] bis zum Fermatenklang vor [23].

¹⁹Vgl. 1 vor [18] die rhythmisch asynchrone 'Parallele' von G-Flöte, Klarinetten und Harfe; [19] + 3 einen Aufstieg der G-Flöte, dazu ein Kontrabass-Solo, dessen zwei Teilstücke 'reimend' mit *h-a* beginnen und mit *dis* bzw. *es* schließen; außerdem bei [20] + [21] zwei Varianten der Vorlage in der Oboe selbst.

²⁰Vgl. Kontrafagott, Tuba und Bass *Es-C-Es-A-Es-C* etc. in "Constellations" [20]-[21] mit "Nébuleuse" [2]-[3], so auch "Constellations" [23]-[25] und [29].

Im Abschnitt *Animé* bildet Dutilleux, wie er in seiner unveröffentlichten Einführung schreibt, van Goghs Sternwirbel ab. In den verklingenden Schlussakkord des Vorangehenden hinein setzt die Bassklarinetten ein. Ihre Linie in Sechzehnteltriolen sammelt im Verlauf von neun Takten nacheinander alle Holzbläser zu einer Parallele, deren Klangzusammenstellung aufgrund abwechselnder kurzer Atempausen ständig oszilliert. Beckenwirbel und zweistimmig parallele Glissandi in Pauken und Bässen suggerieren einen Eindruck von Wegggleiten. Dann erklingen noch ein letztes Mal die drei Töne der aus "Nébuleuse" zitierten Basslinie. Der im Verlauf von fünf Takten fünfmal wiederholte erste Ton bildet zusammen mit dem über ihm errichteten Akkord der Fagotte, Blechbläser und Harfe den Boden für eine horizontale Spiegelung der hohen Holzbläser mit zwei jeweils erweiterten Wiederholungen,²¹ bevor alle Beteiligten zur gemeinsamen Oktave *Gis/gis* absteigen. Unter langen Akkorden, die von Schlagzeugwirbeln und -tremoli unterstrichen werden, setzen die Kontrabässe zu einer freien Imitation der Bassklarinettenfiguration an, die nach Segmenten in den Celli, der Harfe und der Celesta erneut in einem gemeinsamen, diesmal vieroktavigen *gis* gipfelt. Ein letztes Mal, jetzt *ff*, zitieren die Bassinstrumente die dreitönige Figur, während die Holzbläser über Beckenwirbeln und Tamtamschlägen in gestuften, immer längeren und größere Höhe erreichenden Läufen aufwärts streben.

Der siebentaktige Schlussston bietet eine facettenreiche Überraschung. An diesem *Es* erprobt Dutilleux, welche Schattierungen ein einzelner Tutti-Ton durchlaufen kann:

Timbres, espace, mouvement II: Wabernder Schlussston²²

²¹Vgl. [27]: e"-cis"-f'-a'-es'-a'-f'-cis"-e", e"-cis"-f'-a'-es'-b-es'-a'-f'-cis"-e", e"-cis"-f'-a'-f'-es'-b-es'-b-as-b-es'-f'-es'-f'-a'-f'-cis"-e" (in Parallele mit 2 höheren Oktaven).

²²Die Oktavzuweisungen der einzelnen Stimmen sind leicht vereinfachend dargestellt.

Die rhythmisch und dynamisch synchronisierten hohen Holz- und Blechbläser wechseln bis zu fünfmal die Oktavposition, die tiefen Bläser und Streicher bleiben nach einem oder maximal zwei Oktavfällen stabil und die Pauke springt nur zwischen zwei Positionen hin und her. Dabei verhalten sich die drei Gruppen zueinander nicht nur rhythmisch asynchron, sondern verfolgen zudem im Inneren des bewegten langen Tones eine je ganz eigene Dynamik. Asynchron crescendierende und diminuierende Wirbel auf dem mittleren und tiefen Tamtam fügen eine weitere Schicht hinzu. Der Effekt dieses in komplexen Wellenüberlagerungen pulsierenden Tones ist zutiefst aufwühlend. Er erzeugt ein klangliches Bild des Eindrucks, den Dutilleux beim Anblick van Goghs *Sternennacht* empfing.

Diese explizit auf ein Gemälde bezogene Komposition zeigt, wie sehr Dutilleux von der inneren Beziehung zwischen der räumlichen Darstellung eines Gemäldes mit seinen Farbnuancen und -kontrasten und dem zeitlichen Verlauf eines Musikwerkes mit seinen unterschiedlichen Texturen und Instrumentalfarben überzeugt war. Caroline Potter berichtet, Dutilleux habe in einem Fernsehinterview zu diesem Werk die verschiedenen Timbres im Orchester direkt seiner Vorstellung von Helligkeit und Dunkelheit zugeordnet. So habe er, wenn er von Beiträgen der Holzblasinstrumente sprach, wiederholt auf den Sternenhimmel am oberen Bildrand gezeigt, bei Kommentaren zu den tiefen Streichern dagegen auf das im Dunkeln liegende Dorf unten im Bild.²³

Bezüglich des zweiten Titelwortes, *espace*, erklärte Dutilleux seinem Interviewer Claude Glayman, er habe beim Anblick dieses Gemäldes ein starkes Gefühl vom "schwindelerregenden Raum" zwischen bewohnter Erde und bestirntem Himmel empfunden.²⁴ Jedesmal, wenn er die Celli im höchsten Register oder die Kontrabässe im Flageolett spielen ließe, versuche er, diesem Raumgefühl nachzuspüren. Mit dem Begriff *mouvement* schließlich habe er eine Beziehung herzustellen versucht zwischen einer visuellen Darstellung, die nach seiner Anschauung wie kaum eine andere den Gegensatz zwischen äußerster Bewegung (in den Sternenwirbeln am Himmel) und statischer Ruhe (in der irdischen Sphäre) spürbar macht, und einer Musik, in der "man von gewissermaßen statischen Momenten zu Perioden extremer Bewegung und großer Heftigkeit übergeht." Der Werkstitel ist somit ein Ausdruck der Reflexionen, zu denen Dutilleux sich durch van Goghs *Sternennacht* inspiriert fühlte, und zugleich eine Zusammenschau dreier zentraler Aspekte seines Denkens.

²³Potter, *op. cit.*, S. 126.

²⁴*Mystère et mémoire des sons*, S. 134.