

Kapitel VI

Correspondances

Dieser hochinteressante Zyklus für Sopran und Orchester entstand 2003 als Auftragswerk von Sir Simon Rattle für die Berliner Philharmoniker und die Sopranistin Dawn Upshaw. Die Uraufführung des etwa 22-minütigen Werkes durch die Widmungsträger fand am 5. September 2003 in der Berliner Philharmonie statt. In den seither vergangenen dreizehn Jahren ist der Zyklus über 100 weitere Male erklingen, mit ca. 50 verschiedenen Orchestern in 19 Ländern.¹ Er kann somit als eines der erfolgreichsten Werke im Bereich der Musik des frühen 21. Jahrhunderts gelten. Die Partitur wurde 2009 bei Schott Music Mainz verlegt.

Die Zusammenstellung der Texte und die Ideen hinter dem Titel sind ebenso komplex wie originell. Auf den ersten Blick scheint das Wort *Correspondances* schlicht darauf zu verweisen, dass es sich bei zweien der fünf Texte um Briefe handelt: Das dritte Lied, "À Slava et Galina", beruht auf einem Dankschreiben des russischen Schriftstellers, Dramatikers und Dissidenten Alexander Solschenizyn (1918-2008) an seine Freunde, den Cellisten und Dirigenten Mstislaw Rostropowitsch und dessen Frau, die Sängerin Galina Wischnewskaja; im fünften Lied, "De Vincent à Théo", vertont Dutilleux verschiedene Sätze aus den Briefen des niederländischen Malers Vincent van Gogh (1853-1890) an seinen jüngeren Bruder Theo, die zwar im Original nicht aufeinander folgen, jedoch eine gemeinsames Thema haben. Der Text für das zweite Lied, "Danse cosmique", markiert die Grenze zwischen Brief und Gebet: Die wiederholte Anrede eines Du zeigt, dass der Verfasser der vier Strophen, der in Paris lebende, vielfach international ausgezeichnete indische Dichter und Literaturwissenschaftler Prithwindra Mukherjee (*1936), seine Zeilen an Shiva Nataraja richtet, den Hindu-Gott Shiva in seiner Erscheinungsform als "König des Tanzes". Die beiden verbleibenden Texte sind Gedichte von Rilke, die ein gemeinsames

¹Anzahl der unterschiedlichen Aufführungsorte nach Ländern: Deutschland 18, USA 18, Frankreich 12, England 9, Schweden 6, Spanien 6, Kanada 5, Norwegen 4, Japan 3, Niederlande 2, Belgien 2, Österreich 2, Finnland 2, Tschechien 2, Monaco 2, Italien 1, Dänemark 1, Australien 1, Russland 1. Vgl. die Liste auf der Webseite des Schott-Verlages, <http://www.schott-musik.de/shop/9/show,172337.html?showOldPerformances=true#top>, abgerufen am 8. September 2016.

Thema unter einer identischen Überschrift in zwei verschiedenen Sprachen ansprechen: Dem ersten Satz legt Dutilleux die französische Übersetzung von Rilkes vierzeiligem Entwurf zu seinem später auf 21 Zeilen erweiterten Gedicht "Gong" zugrunde, dem vierten Lied die ersten vier Zeilen des wenige Monate später entstandenen französischen, ebenfalls mit "Gong" überschriebenen dreiteiligen Gedichtzyklus.

Das Wort "Korrespondenzen" hat jedoch neben der Bezeichnung für den Briefwechsel eine zweite Bedeutung als Entsprechungen. Im Vorwort zur Partitur erläutert Dutilleux den ihm wichtigen literarischen Kontext:

Neben den verschiedenen Bedeutungen, die man diesem Wort beimesen kann, bezieht sich der Werktitel "Correspondances" auf das gleichnamige berühmte Gedicht von Baudelaire und auf die Synästhesien, die er selbst heraufbeschworen hat. Außerdem greift die Baudelaire'sche Idee, nach der in unserem Universum das Göttliche zwangsläufig sein Pendant in einer teuflischen Welt findet, den Gedanken van Goghs wieder auf, als er seinem Bruder aus Arles schreibt, dass "es neben der Sonne des lieben Gottes leider auch den teuflischen Mistral gibt".

Das Gedicht aus Baudelaires *Fleurs du mal*, auf das Dutilleux sich bezieht, ist ein Sonett, in dem die "Korrespondenzen" auf die Beziehungen zwischen der materiellen und der spirituellen Welt verweisen. Diese erschließen sich laut Baudelaire nur den Künstlern, denn nur sie sind in der Lage, Analogien zwischen der Sinnenwelt und der Ideenwelt zu erfassen. Das erste Quartett des Gedichtes lautet im Original:

Correspondances²

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

²Das ganze Sonett in Friedhelm Kemps deutscher Prosäübersetzung (*op. cit.*, S. 22-23):
Entsprechungen:

Die Natur ist ein Tempel, wo aus lebendigen Pfeilern zuweilen wirre Worte dringen; der Mensch geht dort durch Wälder von Symbolen, die ihn betrachten mit vertrauten Blicken.

Wie langer Hall und Widerhall, die fern vernommen in eine finstere und tiefe Einheit schmelzen, weit wie die Nacht und wie die Helle, antworten die Düfte, Farben und Töne einander.

Düfte gibt es, frisch wie das Fleisch von Kindern, süß wie Hoboen, grün wie Wiesen, – und andere, zersetzt, üppig und triumphierend.

Ausdehnend sich Unendlichkeiten gleich, so Ambra, Moschus, Benzoe und Weihrauch, die die Verzückungen des Geistes und der Sinne singen.

Dutilleux fügt zwischen Lied II und III ein instrumentales Zwischenspiel ein. So entstehen sechs Sätze ganz unterschiedlichen Umfangs.³ Je zwei Sätze bilden ein Paar aus einer kürzeren und einer längeren Einheit. Der Eröffnungssatz mit Rilkes knappem Entwurf zu seinem deutschen Gong-Gedicht geht Mukherjees 14-zeiligem "Danse cosmique" voraus wie ein Rezitativ einer Arie. Das kurze instrumentale Interlude leitet nahtlos in Solschenizyns ausführlichen Dankesbrief über, und das Lied zur ersten Strophe aus Rilkes französischsprachigem Gong-Gedicht, wenn auch länger und komplexer als sein Gegenstück zu Beginn des Zyklus, dient dem folgenden umfangreichen Satz zum Brief van Goghs in ähnlicher Weise als Stimmungsvorbereitung. Dabei kann man beobachten, dass die drei kürzeren, jedes der Paare anführenden Sätze dem reinen Klang gewidmet sind. Zweimal wird dieser dichterisch beschworen in dem Instrument, das mehr als jedes andere die Idee vom mächtigen, oftmals unheimlichen Schalls verkörpert; im mittleren Paar dagegen sorgt ein Zwischenspiel in der ungewöhnlichen Besetzung mit Tuba, Akkordeon, Pauke und Bässen für eine wortlose Manifestation von Klang.

Das berühmte Gedicht "Gong" in drei Strophen, deren jede lautmale- risch mit ". . . : Gong!" endet, entstand im November 1925, gut ein Jahr vor Rilkes Tod, im Château Muzot im Schweizer Wallis, seinem letztem Aufenthaltsort. Der Gedanke des nicht mit dem Ohr zu erfassenden Klanges⁴

³I. Gong 1: 15 Takte in 9/8, ♩ = 40 (1'20"), II. Danse cosmique: 62 Takte in wechselndem Metrum, ♩ = 160 (2'20"); Interlude: 35 Takte in 3/8, ♩ = 110/116 (55"), III. À Slava et Galina: 66 Takte in wechselndem Metrum, ♩ = ♩ (5'12"), IV. Gong 2: 24 Takte meist in 4/4, ♩ = 40 (2'), V. De Vincent à Théo: 74 Takte in wechselndem Metrum, ♩ = 50 (5'34").

⁴Albrecht Riethmüller weist korrekt darauf hin, dass Rilke vermutlich nicht die nur in Fachkreisen übliche Unterscheidung macht zwischen dem Gongspiel, bestehend aus mehreren Gongs mit bestimmter Tonhöhe, und dem großen Gong von etwa einem Meter Durchmesser, der in seiner Tonhöhe unbestimmt ist und als Orchesterinstrument Tamtam genannt wird. Vielmehr verwendet Rilke dasselbe Wort in seiner umgangssprachlichen Bedeutung für beide Instrumente. Der Inhalt der Gedichte deutet darauf hin, dass er an ein Metall-Idiophon denkt, das 'Klang' und nicht 'Ton' erzeugt, also an das vor allem in Asien zu kultischen Handlungen verwendete Tamtam. Von ihm schreibt Riethmüller: "Der ungewöhnlich lange, nur schwer abzdämpfende Klang großer Tamtams ist in sich veränderlich; das durch die unbestimmte Tonhöhe schon vorgegebene Klanggemisch verändert sich im Laufe des Erklingens, so dass besonders bei starken Anschlägen der Eindruck entstehen mag, als entwickle sich der Klang bzw. Klangkomplex. Nach Hector Berlioz ist der Klang, sei es im Pianissimo, sei es im Fortissimo, furcht- und schaudererregend." A. Riethmüller: "Rilkes Gedicht *Gong*. An den Grenzen von Musik und Sprache." In Günter Schnitzler, Hrsg.: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1979), S. 194-223 [198-199]. Ich werde beim Bezug auf Rilkes Gedichte dessen Wortwahl respektieren, bei der Erwähnung des Instrumentes im Orchestersatz jedoch von "Tamtam" sprechen.

findet sich aber schon im einige Tage vor der endgültigen Fassung niedergeschriebenen Entwurf.⁵ Die französische Übersetzung, die Dutilleux vertont, stammt von Jean-Yves Masson.⁶

I Gong (1)

Timbre

qui n'est plus par l'ouïe mesurable

Comme si le son qui nous surpasse de toutes parts

Etait l'espace qui mûrit.

(Original)

Klang, nichtmehr mit Gehör

messbar. Als wäre der Ton,

der uns rings übertrifft,

eine Reife des Raums.

“Klang, nichtmehr mit Gehör messbar” wird später zu “Nicht mehr für Ohren . . . Klang”; “der Ton, der uns rings übertrifft” zu “gesättigt mit schwer löslichen Göttern” und “eine Reife des Raums” zu “Umkehr der Räume”. Rilkes Wortbilder erinnern daran, dass der düstere Klang dieses großen Gongs bei leisem Anschlag meist traurig-unheimliche Passagen färbt (so in Mahlers *Lied von der Erde*), bei dröhnend-lautem Anschlag dagegen feierlich bis furchterregend wirkt. Seine Schwingungen sind umfassender als nur das, was für das menschliche Ohr hörbar ist. An die Stelle der gewohnten dreidimensionalen Raumwirklichkeit beim Hören von Tönen tritt hier eine andere Raumerfahrung: Rilkes magische Welt.

Dutilleux komponiert für diesen Text einen Orchestersatz auf der Basis von fünf sechs- bis siebentönigen Akkorden, deren Zusammensetzung sich von der Schichtung reiner Quinten – einer Nachempfindung des obertonreichen, aber keinem bestimmten “Ton” zuzuordnenden Klanges – zunehmend auf die Ganztonreihe – dem Merkmal vieler asiatischer Musikstile – zubewegt. Der Akkord *c/g/d/a/e/h/fis*, der die erste Liedhälfte bestimmt, erklingt dreimal in Klarinetten, Hörnern, Posaunen, Tuba und Kontrabässen, mit starkem Anschlagsakzent unter Beteiligung von Pauken, Becken, Marimba und Harfe, gefolgt von sofortigem Abdämpfen und langsam abnehmendem Nachklang in einzelnen Instrumenten (*sffp* > *ppp*). Die Unbestimmtheit der Tonhöhe des großen Gongs und deren nachträgliche Veränderung bildet der Komponist dadurch ab, dass die Pizzicato spielenden Kontrabässe und die Posaunen ihre Töne in einem gegenläufigen Glissando verlassen. Der zweite Akkord, vier Halbtöne (eine Dritteloktave) höher versetzt, nimmt nur noch vier Takte ein und beginnt mit *mf* wesentlich leiser, jedoch wie auch die folgenden unter Beibehaltung aller anderen Charakteristika. Der dritte, eine weitere Dritteloktave höher und nun leise ansetzend, ist auf einen einzigen Takt beschränkt. Der vierte Akkord, nach

⁵Vgl. in Rainer Maria Rilke. *Sämtliche Werke* (Frankfurt: Insel, 1957), Band II, S. 506.

⁶Erschienen 1999 in Paris bei Verdier.

einer erneuten Erhöhung um vier Halbtöne die Oktavierung des ersten, teilt sich mit dem unerwartet um eine halbe Oktave (einen Tritonus) fallenden fünften die verbleibenden drei Takte, jetzt ganz ohne Anschlagsakzent, von *pp* zu *ppp* und darüber hinaus verklingend.

Vor diesem Hintergrund spärlicher aber sehr sprechender orchesterlicher “Gong”-Schläge singt die Sopranistin den französischen Vierzeiler zu einer ausschließlich aus der Ganztonskala auf *fis* – dem Grundton des Zielakkordes – gebildeten Kontur. Sie beginnt 21 Achtel nach dem Orchester und schließt symmetrisch auf dem 21. Achtel vor dem abschließenden Doppelpunktstrich. Ihre Kontur, obwohl nicht streng palindromisch, deutet eine Kurve an, die langsam aus dem Inneren des dem Gongklang ausgesetzten Menschen aufsteigt und wieder darein zurückfällt.

Im zweiten Lied vertont Dutilleux das Gedicht, mit dem Mukherjee den Gott Shiva anruft.

II Danse cosmique

Des flammes, des flammes qui envahissent le ciel,
Qui es-tu, ô Danseur, dans l'oubli du monde ?
Tes pas et tes gestes font dénouer tes tresses,
Tremblent les planètes et la terre sous tes pieds.

Des flammes, des flammes qui envahissent la terre,
Des flammes de déluge pénétrant tous les cœurs,
Effleurant les ondes de l'océan des nuits,
Des foudres se font entendre au rythme des éclairs.

Des flammes, des flammes dans les gouffres souterrains,
Des bourgeons de tournesol ouvrent leurs pétales,
Des squelettes du passé dans la caresse du feu
Engendrent les âmes d'une création nouvelle.

Des flammes, des flammes dans le cœur de l'homme,
Qui es-tu, ô barde céleste, qui chantes l'avenir ?⁷

⁷Flammen, Flammen, die auf den Himmel übergreifen, / Wer bist Du, oh Tänzer, in der Vergessenheit der Welt? / Deine Schritte und Gesten lösen deine Flechten, / Die Planeten und die Erde beben unter deinen Füßen. // Flammen, Flammen, die auf die Erde übergreifen, / Flammen der Sintflut, die in alle Herzen eindringen, / die die Wellen des Ozeans der Nacht streifen / Donnerschläge ertönen im Rhythmus der Blitze. // Flammen, Flammen in unterirdischen Schlünden / Sonnenblumenknospen öffnen ihre Blütenblätter, / Skelette der Vergangenheit, vom Feuer liebkost, / Zeugen die Seelen einer neuen Schöpfung. // Flammen, Flammen im Herzen des Menschen, / Wer bist Du, oh himmlischer Barde, der Du die Zukunft besingst? (Original veröffentlicht in Prithwindra Mukherjee, *Danse cosmique* [Suilly-la-Tour: Findakly Édition “Le Décaèdre”, 2003]. Übersetzung Siglind Bruhn.)

Mukherjee hat sein Gedicht in der Form des elisabethanischen Sonetts gestaltet, mit drei Quartetten gefolgt von einem Zweizeiler. Durch die Verwandtschaft der vier Strophenanfänge lenkt er die Aufmerksamkeit auf die vielfache Wirkung des alles beherrschenden Feuers in diesem kosmischen



Tanz; Flammen greifen über auf den Himmel, die Erde, die Hölle und das Herz des Menschen. In seiner Erscheinungsform als Nataraja vollführt Shiva einen Tanz, der den ewigen Prozess von der Schöpfung, Zerstörung und Neuerschaffung des Universums darstellt. Skulpturen des in einem Flammenkranz tanzenden Shiva gehören zu den populärsten Symbolen der hinduistischen Kunst.

Shiva Nataraja tanzt im Flammenkranz. Bronze, 11. Jhdt., Musée Guimet, Paris

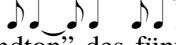
Dutilleux vertont das Gedicht als Liedform nach dem Schema AA'BA". Strophe I präsentiert das Thema des kosmischen Tanzes in Form eines quasi-aleatorischen Spiels mit fünf⁸ Tönen in Pauke und Kontrabässen.⁹

Correspondances II: Das Thema von Shivas kosmischem Tanz

⁸Mit der Wahl von fünf dem Tanzthema zugrundeliegenden Tönen bezieht Dutilleux sich vermutlich auf die fünf prinzipiellen Manifestationen der ewigen Energie: Schöpfung und Evolution, Erhaltung und Unterstützung, Zerstörung und Evolution, Illusion, sowie Lösung, Emanzipation und Anmut. Vgl. dazu Ananda K. Coomaraswamy, "The Dance of Shiva", in *The Dance of Shiva: Fourteen Indian Essays* (New York: Noonday Press, 1957), S. 66-78.

⁹Vgl. Strophe I in T. 1-20. Das Thema wird in T. 0-2 eingeführt, in T. 2-4 variiert und in T. 4-11 entwickelt.

Die Klarinetten unterlegen dem Thema des kosmischen Tanzes drei *ppp*-Einsätze eines Unisonotones, der jeweils unterschiedlich aufgefaltet wird und dann pausiert. Auch hier erklingen ausschließlich die fünf thematischen Töne. Dasselbe gilt weitgehend für die ersten zwei Verse des Gesangsparts: Die fünftönige Thematik ist nur einmal, vor dem Höhepunkt bei *envahissent le ciel*, um zwei chromatische Durchgangstöne erweitert. Erst im Nachspiel zur ersten Halbstrophe, wo der Themenbeitrag der Pauken durch die Harfe ersetzt und durch die Toms unterstrichen wird, treten zum anschließenden Crescendo der Bongos nichtthematische Töne hinzu.

Für die zweite Hälfte der Strophe wechselt die Musik vom 8/8-Metrum in unregelmäßiger 3 + 3 + 2-Gliederung zu einem in allen Instrumenten von Synkopen beherrschten 9/8-Takt. Eine charakteristische rhythmische Figur ist die trochäische Tonwiederholung (vgl. ). Rahmen- und Ankerton der Singstimme ist *e*, der "Grundton" des fünftönigen Shiva-Themas. Zum Beben der Erde erklingen in den Holzbläsern versetzt aufschießende Sechzehntelfiguren.

In Abschnitt A' (der zweiten Gedichtstrophe) ist nur der erste Vers vom Thema des kosmischen Tanzes bestimmt. Dabei alternieren die Pauken taktweise mit der Harfe und die Bässe noch häufiger mit den Celli. Im Hintergrund bleiben die statischen Klänge der Blechbläser, 2. Violinen und Bratschen beschränkt auf die Fünftönigkeit, während die 1. Violinen und Holzbläser dem Einsatz der Singstimme eine um drei Töne erweiterte Klangblase vorausschicken. Die Verse 2 und 3 beginnen ähnlich synkopiert wie ihr Vorbild in Strophe I zum Gesang über dem Rahmenton *e*, doch verlässt die Sängerin diesen Anker bald zugunsten einer Orientierung an *fis* und *cis*. Den vierten Vers der Strophe singt sie im Unisono mit der Celesta und allen Holzbläsern über einem Liegeakkord der Streicher, der eine Vertikale der Fis-Dur-Skala bildet.

Die homophone Geste, die zum Kontrastabschnitt B überleitet, wird durch den Strophenschlusston der Sängerin und die in ihn einstimmenden Instrumente von einem zunehmend vielfarbigen *cis* beherrscht. Dieser Ton, der im Verlauf der acht Takte durch alle Instrumente des Orchesters wandert, beherrscht den kurzen Abschnitt B fast vollständig. Dazu greifen Klarinetten, Pauken und Bässe zum ersten Vers dreimal die trochäische Tonwiederholung aus der ersten Strophe auf. Die zweizeilige Schlussstrophe beginnt reprisenartig mit dem Thema des kosmischen Tanzes¹⁰ und mündet in einen von Paukenimprovisationen unterstrichenen, *ppp* < *fff* anschwellenden 11-tönigen Liegeklang über *E'*.

¹⁰T. 49-52 = 3-7, anfangs einschließlich des Gesanges, erweitert um Holzbläserfigurationen.

Das Orchesterzweischenspiel, das mit dem Brief Solschenizyns das zweite Satzpaar des Zyklus bildet, ist über einem dreifach wiederholten Flageolettakkord der Kontrabässe errichtet, dessen fünf Töne die Aura des kosmischen Tanzes verlängern.¹¹ Dieser Shiva-Akkord baut sich anfangs in Form einer kumulierenden Klangfarbenmelodie auf, deren jeder Ton von der Harfe verdoppelt wird. Die anschließenden Einsätze in den Pauken, zwei Bässen, der Tuba und erneut zwei Bässen permutieren dieselben fünf Töne, so dass faktisch die ersten dreizehn Takte dieses Instrumentalsatzes auf dem Shiva-Akkord ruhen, der auch hier vor allem von den in Satz II herrschenden Instrumenten gespielt wird. Als neue Instrumentalfarbe tritt die Tuba hinzu, deren zweiter kurzer Einsatz das vorläufige Ende des Akkordes markiert, während der dritte Einsatz zu einer zehntaktigen Solokantilene anwächst, die nur von unterbrochenen Oktavparallelen der Bässe und einem kurzen Trommelwirbel begleitet wird. Die dritte herausragende Farbe im Interlude ist die des Akkordeons. Auch dieses Instrument geht von den fünf Tönen des Shiva-Akkordes aus, schreitet aber jeweils – insgesamt viermal: zweimal in der Mitte des Satzes und zweimal beim Übergang zum folgenden Lied – zu einem unverwandten, auf *gis* bzw. *as* gründenden Akkord fort. Dutilleux erläutert seine Verwendung des Akkordeons als bewusste Anspielung auf Solschenizyns Zeit im Gulag, wo wie in anderen sowjetrussischen Lagern dieses Instrument oft das einzige den Gefangenen zugängliche war.¹²

Correspondances: Die Akkordeonvorbereitung der Gulag-Erinnerung

The image shows two musical staves. The left staff is titled 'Interlude' and 'T. 9'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The right staff is titled 'III A Slava et Galina' and 'T. 33'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Both staves show complex rhythmic patterns and chordal structures, with the right staff including a section with a 4/4 time signature.

¹¹Vgl. den Akkord in Interlude T. 1-5, 12-13 und 29-31, klingend als *e'/f'/a'/cis'/gis*", mit den Tönen des Themas in "Danse cosmique": *E-cis-f-gis-A*.

¹²"Ich habe das Akkordeon gewählt, weil ich an die Lager in der UdSSR gedacht habe, wo dies oft das Instrument der Gefangenen ist. Es spielt im Kino die Rolle der Überblendung zwischen den großen Kräften des Kosmos und der traurigen menschlichen Wirklichkeit. In dem Brief von Solschenizyn evoziert es die Religion in der Beschwörung des Schicksals, eines Gottes, der seine Begegnung mit Rostropowitsch begünstigt hat." Übersetzt nach der Mitschrift eines 2007 geführten Interviews mit dem Komponisten, online gefunden unter http://musiquethomasmann.blogspot.de/2007_04_01_archive.html (abgerufen 13.3.2016).

Dutilleux möchte den Auftritt des Akkordeons im Interlude also als Ankündigung verstanden wissen, dass es im Folgenden um Gefangenschaft in sowjetischen Lagern geht. In seinem Brief dankt Solschenizyn seinen Freunden für deren selbstlose Hilfe und Unterstützung. Solschenizyn war bekanntlich kurz vor Ende des zweiten Weltkrieges verhaftet und zu acht Jahren im Gulag verurteilt worden, weil er in Briefen an einen Freund Kritik an Stalin geübt hatte. Nach seiner Entlassung wurde er für den Rest seines Lebens in einen Ort in der Steppe Kasachstans verbannt, jedoch 1957 rehabilitiert. Nachdem der KGB dann das Manuskript seines Romans *Archipel Gulag* entdeckt hatte, wurde er 1974 aus der Sowjetunion ausgewiesen. Zuvor hatte er eine Zeitlang bei dem Ehepaar Rostropowitsch-Wischnewskaja gewohnt, die ihn unterstützten und deswegen selbst vielen Repressalien ausgesetzt waren. In dem Brief, den Dutilleux seinem Lied zugrunde legt, blickt Solschenizyn auf diese Zeit und die ihm erwiesene Freundschaft zurück:

III À Slava et Galina

À l'approche du dixième anniversaire de mon exil, des scènes des années terribles et accablantes reprennent vie devant mes yeux. Alia et moi avons repensé à ces moments ; sans votre protection et votre soutien, jamais je n'aurais pu supporter ces années-là. J'aurais fait naufrage, car ma vigueur était déjà près de s'éteindre. Je n'avais pas de toit pour m'abriter : à Riazan, on m'aurait étouffé. Et vous, vous avez protégé ma solitude avec un tact tel que vous ne m'avez même pas parlé des contraintes et du harcèlement auxquels vous étiez soumis. Vous avez créé une atmosphère que je n'aurais pas imaginée possible. Sans elle, j'aurais probablement explosé, incapable de tenir jusqu'en 1974.

Se rappeler tout cela avec gratitude, c'est bien peu dire. Vous l'avez payé bien cruellement, surtout Galia qui a perdu à jamais son théâtre. Toute ma gratitude ne suffira jamais à compenser de telles pertes. Tout au plus peut-on retirer une certaine force de la conviction qu'en ce siècle, nous autres Russes sommes tous voués au même et terrible destin et d'espérer que le Seigneur ne nous punira pas jusqu'au bout. Merci, chers amis. Bien à vous pour toujours.¹³

¹³ An Slawa und Galina: Nun da der zehnte Jahrestag meiner Ausweisung näherkommt, werden Szenen aus den schrecklichen, zermürbenden Jahren vorher wieder lebendig. Alja [Solschenizyns Frau Natalja] und ich denken viel an die Zeit zurück: Ohne Euren Schutz und Eure Unterstützung hätte ich diese Jahre nicht überleben können. Ich wäre zugrunde gegangen, denn meine Lebenskraft war am Verlöschen. Ich hatte kein Dach, das mir Schutz gegeben hätte: in Rjasan hätte man mich erstickt . . . Und Ihr, Ihr habt meine Einsamkeit beschützt mit einem solchen Taktgefühl, dass Ihr mir nicht einmal von den wachsenden Einschränkungen und Schikanen erzählt habt, denen Ihr ausgesetzt wart. Ihr habt eine Atmosphäre geschaffen, die ich nicht für möglich gehalten hätte. Ohne sie wäre ich vermutlich zusammengebrochen, unfähig durchzuhalten bis 1974. [Forts. nächste Seite]

Der Akkord, in den das Akkordeon im Interlude den fünftönigen Shiva-Klang überführt (*gis-cis-f-a-c*), wird im dritten Lied zur Umkehrung der Quintenschichtung *des-as-es-b-f-c*. Dieser Akkord, der in den Streichern zunächst rein, später mit alterierenden Zusatztönen erklingt, strukturiert die Musik mit insgesamt zwölf Manifestationen.¹⁴ Die so umschlossenen Passagen kreisen streckenweise um deutlich erkennbare Ankertöne: Die Erläuterung der dankbar empfangenen Hilfe (*sans votre protection . . .*) um *c*, die Klage über die damalige Lage (*je n'avais pas de toit . . .*) um *fis*. Dann jedoch steigen alle Stimmen in mehreren crescendierenden Schüben aufwärts.¹⁵ Solschenizyns Erinnerung an seine damalige Gemütsverfassung (*sans elle j'aurais probablement explosé . . .*) unterlegt Dutilleux dreimal die halbtönig erhöhte Transposition der Quintenschichtung in erster Umkehrung,¹⁶ wobei er die Sängerin die Jahreszahl in eine orchestrale Pause hinein im Sprechgesang artikulieren lässt. Nach der Rückkehr zur satztypischen Quintenschichtung bei Solschenizyns Worten der Dankbarkeit leitet ein erneuter schubweiser Aufstieg in allen Stimmen,¹⁵ der im Sopran in einer chromatisch kreisenden Bewegung gipfelt, zum Wort "Schicksal". Dem lässt Dutilleux zu Solschenizyns Hoffnung, Gott möge ihn und alle Russen nicht bis ans Lebensende strafen, ein Zitat aus Mussorgskis Oper *Boris Godunow* folgen: eine schlichte Kontur, mit der am Ende von Akt IV Bild I der Jurodiwy (der Gottesnarr, im deutschen Libretto "Der Blödsinnige") das Schicksal beweint mit den Worten: "Fließet, fließet, heiße, bittere Tränen; weine, weine, gläub'ge Christenseele".

Correspondances: Solschenizyns Hoffnung als Mussorgski-Zitat

T. 53-58

et d'es-pé-rer que le sei-gneur ne nous pu-ni-ra pas jus - - qu'au bout

[Forts.] Dass ich mich an all dies voller Dankbarkeit erinnere, sagt nur allzu wenig. Ihr habt grausam dafür bezahlt, besonders Galja, die ihr Theater für immer verlor. All mein Dank kann nie ausreichen, um Euch für solche Verluste zu entschädigen. Man kann höchstens eine gewisse Kraft schöpfen aus dem Bewusstsein, dass wir Russen in diesem Jahrhundert alle zu demselben schrecklichen Schicksal verurteilt sind, und hoffen, dass der Herr uns nicht bis an unser Lebensende straft. Danke, meine lieben Freunde. Immer der Eure. (Französische Übersetzung des original russischsprachigen Briefes durch Librairie Arthème Fayard 1985, deutsch adaptiert nach der in der Partitur abgedruckten Übersetzung.)

¹⁴Vgl. III T. 1, 3, und 4, 6; 41, 43 und 47 sowie 57, 59, 61, 63 und, in Grundstellung, 64-66.

¹⁵Crescendierende Schübe vgl. T. 19-26: *pp* < *mf*, T. 27-32: *pp* < *ff*; T. 47-52: *pp* < *ff*.

¹⁶Vgl. III T. 31, 32 und 35: *d-a-[e]-h-fis-cis-gis*.

Wie auf diese Worte des Gottesnarren in Mussorgskis *Boris Godunow* unmittelbar der Vorhang fällt, so bereitet auch Solschenizyns Klage über das schreckliche Schicksal der Russen in diesem Jahrhundert das Ende des Liedes vor: Die abschließenden Dankesworte und das bei Dutilleux durch Wiederholungen emphatisch unterstrichene “der Eure für immer” (*Bien à vous pour toujours toujours pour toujours toujours toujours*) singt die Sopranistin auf einem vielfach wiederholten *cis*, zu dem die in diesem Lied thematisch alterierte Quintenschichtung erstmals in ihrer Grundstellung, d.h. mit *des* im Bass, erklingt.

Dieses *des* bzw. *cis* wird zu Beginn des folgenden Satzes von mehreren Instrumenten und auch von der Singstimme bei deren Einsatz aufgegriffen. Es durchklingt sodann, von einer Stimme zur anderen wandernd, das ganze Lied IV. Eine weitere musikalische Querverbindung stellt das Akkordeon her, das den Solschenizyn-Brief eingeleitet hatte, dann jedoch nach den ersten drei Takten verstummt war und nun – wie in einem Rückblick auf die Situation im Gulag – erneut in drei Einschüben erklingt.

Rilkes französische Dichtung unter der Überschrift “Gong”, entstanden Mitte März 1926 im Sanatorium Valmont bei Montreux,¹⁷ besteht aus drei unterschiedlich ausgearbeiteten, durchwegs gereimten Segmenten: einem Gedicht in drei vierzeiligen Strophen, aus dem Dutilleux die erste vertont, einem zweiten Gedicht mit neun nicht in Strophen gegliederten Versen und dem (in der Gesamtausgabe in Klammern gesetzten) Fragment eines dritten Gedichtes. Dutilleux betont in seinem Interview zu diesem Werk, dass Rilkes Beschreibung des sich wandelnden Klages als “Gezeiten der Unendlichkeit” den Gedanken des Shiva-Tanzes aufgreift:

IV Gong (2)

Bourdonnement épars, silence perverti,
 Tout ce qui fut autour, en mille bruits se change,
 Nous quitte et revient : rapprochement étrange
 De la marée de l’infini.¹⁸

¹⁷Rilke hat neben seinem umfangreichen Werk in deutscher Sprache über 400 Gedichte in französischer Sprache geschrieben: vier große Zyklen (*Vergers*, *Les Quatrains valaisans*, *Les Roses*, *Les Fenêtres*) sowie ca. 250 Einzelgedichte. Selten behandelt ein französischsprachiges Gedicht, wie im Fall von “Gong”, dasselbe Thema wie ein deutschsprachiges.

¹⁸“Verstreutes Geseumme, verkehrte Stille, alles, was rundum war, verwandelt sich in tausendfaches Geräusch, verlässt uns und kehrt wieder: seltsames Nahen der Gezeiten der Unendlichkeit.” Französisches Original veröffentlicht im Zyklus “Exercices et Evidences” in *Sämtliche Werke II*, S. 617. Deutsche Übertragung von Rätus Luck in Manfred Engel et al. (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden* (Frankfurt: Insel 2003), Suppl. “Gedichte in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen”, S. 306.

Wie in Rilkes deutschem Gong-Gedicht, das mit dem hervorgehobenen Wort “Klang” einsetzt, steht auch hier die entscheidende Lautbeschreibung am Anfang. Manfred Engel erläutert *bourdonnement* als “ein tiefes Summ-, Schwirrgeräusch, wie von Bienen oder von einem Ventilator”.¹⁹ Inhaltlich erkennt man jedoch zwei unterschiedliche Blickwinkel: Im deutschen Gedicht erzeugt der Gong einen Klang, dessen wesentliche Wirkung außerhalb des menschlichen Hörspektrums liegt und der in der Lage ist, uns ein ganz neues Raumgefühl zu vermitteln; im französischen Pendant betont Rilke die außermusikalischen Eigenschaften des “Schwirrgeräusches” und dessen wundersame Wandlung nach dem Anschlag, die er wie Ebbe und Flut eines außerirdischen Meeres empfindet.

Wie Lied I entwirft Dutilleux auch Lied IV über Akkorden, die als Quintenschichtungen beginnen und im weiteren Verlauf zunehmend fremde Töne aufnehmen. Der Grundakkord ist die Quintenschichtung über *e* (zunächst als erste Umkehrung der Schichtung auf *a* angelegt, später ohne *a* als erste Umkehrung auf *e*).²⁰ Als Wechselakkord ertönt anfangs zweimal die durch Glissando erreichte erste Umkehrung der Quintenschichtung auf *des*. Dieser Akkord stellt die innere Beziehung zum vorangegangenen Lied her, die Glissandi die quasi äußerliche, lautmalerische Beziehung zum ersten Gong-Lied.

In der Gesangskontur fällt neben dem rahmenden *cis*, das sowohl auf den Grundton am Ende des 3. Liedes als auch auf die Beschreibung der Flammen in Shivas Hölle zurückgreift, vor allem die in diesem Zyklus sonst seltene Verwendung von Melismen auf:

Correspondances: Die Gesangskontur in IV

bour - don-ne-ment é-pars, si-len - - - ce per-ver-ti

tout ce qui fut au-tour en mil - le bruits se chan - - - ge, nous quitte et re-vient

rap - pro - che - ment é-tran-ge de la ma-rée de l'in-fi-ni

¹⁹Engel, *op. cit.*, Kommentarteil S. 673-674.

²⁰Vgl. T. 1-3: *e/h/fis/cis/gis/dis* + *a* aus *a/e/h/fis/cis/gis/dis* vs. T. 6, 12-14 und 19-23: *h/f* + *fis/cis/g/dis* + *e* aus *e/h/fis/cis/[gis]/dis/[b]/f/[c]/g*.

Das zweite Lied über den Klang des Gongs geht einem Text voraus, den Dutilleux aus Briefen Vincent van Goghs an seinen Bruder zusammengestellt hat. Der Komponist war nach eigener Aussage fasziniert von der Verbindung aus Tragik und ästhetischer Begeisterung, von der “überwältigenden Finsternis”, die der Maler in seinem *Nachtcafé* gemalt hatte und in seinem Leben immer wieder empfand, und von dessen “schrecklichem Bedürfnis nach Religion”. Im Zusammenhang mit der Religion erwähnt van Gogh sein Bild *Sternennacht*, dem Dutilleux in seinem 25 Jahre vor *Correspondances* entstandenen Orchesterwerk *Timbres, espace, mouvement* ou “*La nuit étoilée*” in Farben und Bewegungen nachgespürt hatte.

V De Vincent à Théo

. . . Tant que durera l’automne, je n’aurais pas assez de mains, de toile et de couleurs pour peindre ce que je vois de beau.

. . . J’ai un besoin terrible de religion. Alors, je vais la nuit, dehors, pour peindre les étoiles. Sentir les étoiles et l’infini, en haut, clairement, alors, la vie est tout de même presque enchantée.

. . . Tout et partout, la coupole du ciel est d’un bleu admirable, le soleil a un rayonnement de soufre pâle et c’est doux et charmant comme la combinaison des bleus célestes et les jaunes dans les Vermeer de Delft. Malheureusement, à côté du soleil du Bon Dieu il y a, trois quarts du temps, le Diable Mistral.

. . . Dans mon tableau “café de nuit”, j’ai cherché à exprimer que le café est l’endroit où l’on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes. Enfin, j’ai cherché par les contrastes de rose tendre et de rouge sang et lie de vin, avec des verts-jaunes et les verts-bleus durs, tout cela dans une atmosphère de fournaise infernale, de soufre pâle, à exprimer comme la puissance des ténèbres d’un assommoir.²¹

²¹ “. . . Solange es Herbst ist, werde ich nicht Hände, Leinwand und Farben genug haben, um alles zu malen, was ich an Schönem sehe. . . Ich habe ein schreckliches Bedürfnis nach Religion. Also gehe ich nachts hinaus ins Freie, um die Sterne zu malen. Wenn man die Sterne fühlt und das Unendliche dort oben, ist das Leben trotz allem fast verzaubert. . . All überall ist die Himmelskuppel von einem wunderbaren Blau, die Sonne strahlt ein blasses Schwefelgelb aus, und das ist wohltuend und reizvoll wie die Kombination von Himmelblau und Gelb in den Bildern von Vermeer van Delft. Leider gibt es neben der Sonne des lieben Gottes drei Viertel der Zeit den Teufel Mistral. . . In meinem Bild “Nachtcafé” habe ich auszudrücken versucht, dass das Café ein Ort ist, wo man sich ruinieren, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann. Schließlich habe ich durch die Gegensätze von zartem Rosa sowie Blutrot und Weinrot mit gelbgrünen und harten blaugrünen Tönen – das alles in einer Atmosphäre von höllischer Backofenglut und blassem Schwefelgelb – etwas wie die überwältigende Finsternis in einer Spelunke ausdrücken wollen.”

Die französische Übersetzung der gesammelten Briefe durch Maurice Beerblock und Louis Roëdlandt liegt vor in *Vincent van Gogh: Correspondance complète enrichie de tous les dessins originaux* (Paris: Éditions Gallimard & Grasset, 1960). Deutsch in Annäherung an die französische Version adaptiert nach der Übersetzung von Eva Schumann in Fritz Erpel: *Vincent van Gogh. Sämtliche Briefe* (Zürich: Kindler, 1965-68).

Wie die vorausgegangene Beschreibung zeigen will, hat Dutilleux die auf den ersten Blick sehr unterschiedlichlichen Komponenten dieses faszinierenden Zyklus mit Merkmalen ausgestattet, die das Werk ganze in subtiler Weise zusammenhalten. Hinsichtlich der inhaltlichen Thematik sind dies die zwei Reflexionen über den Klang des Gongs (I + IV), die zwei Ausblicke auf das Unendliche (II + IV), die Beziehungen auf die Religion (II + V) und die Gefährdung des Lebens von außen bzw. innen, gemildert durch einen aufopferungsbereiten Freund bzw. Bruder (III + V). Hinsichtlich der musikalischen Thematik sind die beiden Gong-Lieder verbunden durch mit Akzent und Glissandi angestoßene, lange nachschwingende Liegeklänge, die eine Eigenheit des instrumententypischen Klanges imitieren. Die Folge Interlude – Lied III – Lied IV wird zusammengehalten durch das Akkordeon, dessen Klangfarbe an russische Arbeitslager erinnern will, während die vielfach variierten Linien in Pauken und tiefen Streichern in Mukherjees Beschwörung von Shivas kosmischem Tanz und in van Goghs Gedanken über die teuflischen Verlockungen wichtige Abschnitte in Lied II + V verknüpfen. Auf der Ebene der Akkorde und Tonaggregate verbindet eine Quintenschichtung die Lieder I, III und IV, der thematische Fünftontvorrat aus Lied II klingt in das Interlude hinein und zwei der drei Abschnitte in Lied V werden von derselben zwölftönigen Reihe initiiert.

Die stärkste zusammenhaltende Kraft geht, wie so oft bei Dutilleux, von den Ankertönen aus. Im Zyklus *Correspondances* sind dies vor allem *e*, *gis* und *cis*. Der Ton *e* beherrscht das Lied vom kosmischen Tanz: Er ist tiefster und erster Ton des Shiva-Themas, Rahmenton des Gesanges in der zweiten Hälfte der ersten Strophe und Grund- sowie Spitzenton des Zielakkordes. Er ertönt zudem als Basston des dreifachen fünftönigen Hauptakkordes im Interlude und der siebentönigen Quintenschichtung in IV. Der Ton *gis* bzw. *as* verknüpft als Basston die Quintenschichtung am Ende des Interlude mit der zu Beginn von III und die des alterierten Akkordes am Ende von III mit der zu Beginn von IV. *Cis* ist Ankerton des Kontrastabschnitts in II, Basston der satztypischen Quintenschichtung am Ende von III, Rahmenton des Gesanges in IV und Unisono-Abschlussston in V. Das Melisma im abschließenden Lied mit *gis* als Ausgangston, *cis* als Endton der Reihe und *e* als Schlussston der Erweiterung vereint alle diese Töne.

Dutilleux kommentiert im oben genannten Interview zu diesem Werk:

So unterschiedlich die Texte formal und inhaltlich auch sind, so ist ihnen doch gemeinsam, dass sie bei ihren Verfassern die gleiche Neigung zu mystischem Denken reflektieren. Dies schien, abgesehen vom kosmischen Gedanken, für den Komponisten das einende Element zu sein.