

Les citations

Während Dutilleux im Sommer 1985 “composer in residence” des Aldeburgh Festivals war, feierte Peter Pears, einer der Festivalgründer neben Benjamin Britten, seinen 75. Geburtstag. Für diesen Anlass plante Dutilleux ein “Ständchen”. Da es ihm Unbehagen bereitete, dass im Verlauf des Festivals trotz seines ausdrücklichen Aufführungsverbot es aller vor 1948 entstandenen Werke seine frühe Oboensonate gespielt werden sollte, beschloss er, ein neues Werk mit einem prominenten Oboenpart zu schreiben. Die ursprüngliche Fassung des Ständchens sah Oboe, Cembalo und Schlagzeug vor. Als Vorbild für diese Besetzung diente ihm Debussys nicht mehr verwirklichter Plan, nach dem “Sonate” betitelten Trio für Flöte, Viola und Harfe eine “Vierte Sonate für Oboe, Horn und Cembalo” zu komponieren. Dutilleux gab dem einsätzigen Ständchen den englischen Titel “For Aldeburgh 85” und widmete es Peter Pears. Er zitiert darin aus Britten’s Oper *Peter Grimes* die wohl beliebteste und bekannteste Passage, die speziell für die Stimme von Peter Pears konzipierte meditative Arie “Now the Great Bear and Pleiades”.

1990 nahm Dutilleux eine erste Überarbeitung des kurzen Werkes vor. Er fügte den drei gestimmten Instrumenten – neben Oboe und Cembalo hat auch die Marimba wichtige Passagen – einen Kontrabasspart hinzu und ergänzte das Stück zudem um einen doppelt so langen zweiten Satz. Der Titel “From Janequin to Jehan Alain” verrät, dass Dutilleux auch hier Zitate verwendet. Zudem erweitert er das Schlagzeug: Den in “For Aldeburgh 85” eingesetzten Gonginstrumenten, einem hängenden Becken mittlerer Höhe sowie mittlerem und tiefem Tamtam, stellt er ein hohes Becken sowie Toms, Bongos und eine große Trommel zur Seite. Als Werkstitel der zweisätzigen Komposition, die am 19. September 1991 im Rahmen des Festival de Besançon uraufgeführt wurde, wählt er Worte, die sowohl auf seine Verwendung von Zitaten als auch auf die für ihn ungewöhnliche Beschränkung auf zwei Teile hinweisen: *Les citations. Diptyque pour hautbois, clavecin, contrebasse et percussion*. Eine weitere Überarbeitung nahm Dutilleux 2010 vor. Das bei dieser Gelegenheit hinzugefügte Interlude ist somit die letzte Komposition von seiner Hand.

In der Partitur markiert Dutilleux jeweils die zitierte melodische Kontur. Nur im ersten Satz deutet er auch den variiert übernommenen Kontext an.¹ Tatsächlich integriert er diese Zitate jedoch nahtlos in die eigene Musik.

¹Vgl. “For Aldeburgh 85”: [4] bis 1 Takt vor [5], “Excerpt from *Peter Grimes* by Benjamin Britten”. In “From Janequin to Jehan Alain” vgl. die Markierungen in [17].

Britten's berühmte Adagio-Arie aus der zweiten Szene des ersten Aktes der Oper *Peter Grimes* beginnt mit zwei eng verwandten Strophen:²

I	II
Now the Great Bear and Pleiades	Who can decipher
where earth moves,	in storm or starlight
are drawing up the clouds	the written character
of human grief	of a friendly fate –
breathing solemnity in the deep night.	as the sky turns the world for us to change?

Zu den kürzeren Anfangsversen dieser Strophen singt der von seiner Dorfgemeinschaft beargwöhnte und darüber spürbar verstörte Fischer Peter Grimes eine ausgedehnte Tonwiederholung auf *e''*, die sehr leise beginnt, im dritten und vierten Vers *crescendiert* und am Anfang des fünften Verses ein *espressivo* erreicht. Das Orchester begleitet die vier kürzeren Verse in ebenso vielen Takten mit einem vierstimmig oktavweise ansteigenden Kanon, dessen prominenter Anfangstakt so lautet:

Britten, *Peter Grimes*: Kanon im Vorspiel zu "Now the Great Bear . . ."



Ebenso wie Britten's Arie kreist "For Aldeburgh 85" um den Ton *e*. Dies gilt schon für das eröffnende, fünf Segmente umfassende Solo der Oboe, das dem Zitat wie ein Vorspiel vorausgeht. Der Grundphrase des Solos legt Dutilleux den Dreitonabstieg aus dem Beginn von Britten's orchestralem Kanons zugrunde – zunächst von *e* ausgehend, später zum *e* zurückführend. Dabei umrahmt er die ersten drei Segmente einzeln sowie das aus Segmentpaar 4 + 5 mit *e'*. Zudem beginnt Segment 2 wie Segment 1 mit dem Dreitonabstieg *e'-dis'-cis'* und die Segmente 2, 3 und 5 enden wie Segment 1 mit der Transposition des Dreitonabstiegs, *g'-fis'-e'*.

Les citations: Grundphrase des Oboen-Vorspiels zum Britten-Zitat



²Die deutsche Singfassung gibt die erste Strophe eher frei wieder: "Durch der Sterne Gewaltigkeit zieht auf jetzt die Wellenwand, die unser Schicksal wird. Feierlich senkt sie sich in die tiefe Nacht."

Das ohne Taktstriche notierte, acht Systeme füllende Oboensolo wird nur durch das hängende Becken unterstrichen: nach Segment 2 mit einem strukturierenden Einzelanschlag, gegen Schluss mit einem das ganze fünfte Segment begleitenden Wirbel.

In Brittens Arie verstummt der vierstimmige Kanon abrupt in dem Augenblick, da der Sänger für den Schlussvers der Strophe von seiner Tonwiederholung auf *e''* ablässt und in eine ausdrucksvolle Kontur übergeht. Diese Kontur wird durch einen aufwärts arpeggierenden Dis-Dur-Nonenakkord eingeleitet, der tremolierend liegen bleibt, unter Vermittlung eines Cis-Dur/Moll-Dreiklages verklingt und dann dem Kanonvorspiel der zweiten Strophe Raum gibt.

Britten, *Peter Grimes*: Vers 5 aus der Arie "Now the Great Bear . . ."

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time. It begins with the lyrics "Breath-ing so-lem-ni-ty in the deep night". The piano accompaniment consists of arpeggiated chords. Dynamics include *mp* and *pppp*. Performance markings include *espress.* and *tenebroso*. The score is numbered 8.

Auch diese Kombination übernimmt Dutilleux leicht modifiziert in seinen Satz. Bei [4] und noch einmal zwei Takte später spielt das Cembalo aufwärts eilende Arpeggios mit Varianten des Dis-Dur-Nonenakkordes, der von einem *g* in Kontrabass und Marimba-Tremolo zum Tredezimenakkord erweitert wird. Die Oboe stellt zunächst eine Transposition der Gesangskontur darüber (*c'''-h''*, *c'''-h''-c'''-h''-a''*, *g''-f''*). In Antwort auf das zweite Arpeggio scheint das Cembalo seinem Partner jedoch eine Korrektur nahe legen zu wollen, indem es seine Diskantoktave *e'''/e''''* zur tongetreuen und rhythmisch exakten Wiedergabe von Brittens erstem Kanontakt entwickelt. Die Oboe antwortet mit dem tongetreuen Zitat der Gesangszeile. Dutilleux führt die Begleitinstrumente dann weiter zum Cis-Dur/Moll-Dreiklang, der hier, anders als bei Britten, gleichfalls arpeggiert ist.

Das vorbereitende Oboensolo und das Britten-Zitat zusammen nehmen etwa die Hälfte des Satzes ein. Dabei führt die Musik – bedingt durch Brittens Arie, deren Phrasen wiederholt auf *cis* enden – zugleich einen zweiten Ankerton ein. Unter Ziffer [5] spielen Oboe, Marimba und Cembalo vor allem innerhalb des Intervalls *cis/e*, mit dessen melodischer Kombination der Satz schließt.³

Inneren Zusammenhalt stiftet Dutilleux in der zweiten Satzhälfte einerseits durch melodische und/oder gestische Wiederaufnahmen,⁴ andererseits – vor allem im auf $\downarrow = 58$ beschleunigten dritten Abschnitt – durch ausgedehnte harmonische Muster, die er aus der Gegenüberstellung der beiden Ganztonskalen entwickelt. So erklingt im Anschluss an die eröffnende Figurenfolge der Oboe und ihre freie Imitation im Cembalo eine Textur, die die Töne *f/g/a/des/es'* des Marimbatremolos dem wiederholten leisen *c''-e''-c''-e''* der Oboelinie gegenüberstellt. Daraus entwickelt die Oboe zwei verwandte Figuren, die Ausschnitte beider Ganztonskalen aneinanderreihen (*e''-c''-as'-b'-g'-es'-f'*, *e''-c''-as'-b'-g'-f'-des'-es'*). Die zweite Figur wird vom Cembalo in Umkehrung imitiert, und als nächstes umrahmt die Oboe selbst eine weitere Transposition dieser Umkehrung mit zwei Zitaten ihrer Figur. Das Cembalo stellt diese und ähnliche Ganztonausschnitte 'rechts über links' gegeneinander. Die akkordische Verdichtung der zwei Gegenüberstellungen wird schließlich durch einen dritten Klang (Cembalobass + Kontrabass) ergänzt und diese Abfolge sodann horizontal gespiegelt, bevor sie erneut in der ursprünglichen Richtung ertönt. Der Abschnitt endet mit einem Ganztonakkord über *fis*, dem sich nur der Basston des Cembalos und der Kontrabass mit einem kurzlebigen Versuch melodischer Emanzipation verweigern.

Das abschließende *Calme* ruht wesentlich auf *H/e*. Dutilleux führt diese Quart unter dem Zentralton *e* gleich zu Beginn als harmonisches Fundament ein, nachdem er dem *h* zuvor durch die dreimalige beschleunigende Tonwiederholung und ihre Hervorhebung durch vorausgehende Tamtamschläge melodisches Gewicht verliehen hatte.

³Vgl. in [10] den durch Wiederholung hervorgehobenen Oboenton *cis*, die Arabeske hinauf zum *e''* und die Schlussgeste mit dem (durch *multiphonics* verfremdeten) *e'''-des'''*.

⁴Die Marimba greift die Figurenfolge, mit der sie Segment [5] eröffnet, in Segment [10] transponiert und intervallisch modifiziert auf. Die beschleunigend crescendierende Tonwiederholung der Oboe auf *h* bei [6] wird am Ende des Segmentes nach Schlägen auf dem mittleren und dann dem tiefen Tamtam von der Marimba diminuierend imitiert, bevor Segment [8] mit einer Kombination der beiden Vorlagen – mittleres Tamtam, tiefes Tamtam, wieder crescendierend beschleunigende Marimba-Tonwiederholung auf *h* – endet. Segment [9] beginnt mit einer teils transponierten Variante der ersten Oboenphrase; etc.

In Satz II des Diptychons integriert Dutilleux, wie der Titel ankündigt, Zitate von Clément Janequin (ca. 1485-1558), dem Renaissancekomponisten, dessen ca. 400 *chansons* ihn zu Lebzeiten weithin berühmt machten, und von Jehan Alain (1911-1940), der in nur zwölf Schaffensjahren u.a. 80 Werke für Klavier und 66 für Orgel schrieb, dessen früher Tod auf dem Schlachtfeld Dutilleux wie so viele Zeitgenossen erschüttert hatte und dessen Todestag sich im Juni 1990, als Dutilleux seine Ergänzung zu "For Aldeburgh 85" konzipierte, gerade zum 50. Mal jährte. Dutilleux stellt die beiden Komponisten nicht beziehungslos nebeneinander, sondern zitiert von Janequin die Melodiezeile, die Alain seinem Orgelwerk *Variations sur un thème de Clément Janequin* zugrunde gelegt hat, verfremdet gegenübergestellt mit Takten aus Alains Klaviervariationen von 1930.⁵

Der zweite Satz des Diptychons beginnt wie der erste mit einem langen Solo, das diesmal dem Cembalo anvertraut ist. Das erste Segment in der angedeutet dreiteiligen Anlage dieses Solos verbleibt mit seiner toccatenartigen Eröffnung und den anschließenden homophonen bzw. synkopisch nachschlagenden Akkorden fast vollständig im Register unter dem mittleren *c* und fällt dabei, ebenso wie die angedeutete Reprise nach der langen Fermate, durch einen großen Anteil an Quartenschichtungen auf.⁶ Im kontrastierenden Mittelteil, der mit beiden Händen über dem mittleren *c* beginnt und dann plötzlich wieder in den tiefen Bereich abfällt, führt Dutilleux das Intervall der großen Septime *h'/b''* ein, das im zweiten Satzabschnitt thematisch bestimmend werden wird.

Am Ende des Cembalosolos markiert eine Tonwiederholung auf *G'* die Überleitung zum zweiten Abschnitt mit einer sehr frühen Ankündigung der Janequin zugeschriebenen Melodiezeile, die mit einem dreifachen *g* beginnt. Darüber stellt Dutilleux in Vibraphon und Cembalo erste Paarungen großer Septimen. Gegen Ende des Abschnitts tritt erstmals die Oboe hinzu, deren *g'*, das als Zielton einer fallenden großen Septime eingeführt, dann virtuos umspielt und zuletzt als Tonwiederholung ritardiert wird, die Ankündigung des Janequin-Zitates erneuert, während Cembalo und Marimba, wiederholt von Cembalo und Vibraphon, den ersten Thementakt aus Alains Klaviervariationen in harmonisch modifizierter Transposition vorausnehmen.

⁵Diese Melodie ist überliefert als Nr. 4 in den 1529 durch den französischen Musikverleger Pierre Attaignant veröffentlichten *31 chansons de Clément Janequin* (Nachdruck Paris: Leduc, 1898). Die posthume Herausgeber der Orgelpartitur, Jehan Alains Geschwister Marie-Claire und Olivier, weisen jedoch darauf hin, dass die Melodie wohl nicht aus der Feder Janequins stammt, sondern unbekanntes Ursprungs ist. Doch das war weder Alain noch Dutilleux bekannt, und so werde ich hier weiter von "Janequins Melodie" sprechen.

⁶Vgl. besonders den Part der linken Hand in T. 9-14 und erneut in T. 27-30.

Der dritte Satzabschnitt – Segment [17] in der Partitur – ist ganz den Zitatn vorbehalten, die auch noch in [18] hineinklingen. Dutilleux beginnt seine doppelte Hommage mit einer raffinierten polymetrischen Gegenüberstellung: Er lässt Janequins im 4/4-Takt gehaltene Melodiezeile im Flageolett des Kontrabasses über Ausschnitten aus Alains im 5/8-Metrum komponiertem *Thème varié* für Klavier erklingen.

Janequins Melodiezeile in der Orgelkomposition von Jehan Alain

I. VARIATIONS

sur un thème de Clément Janequin

JEHAN ALAIN

Affettuoso (♩ = 72)

Hautb.
Oboe

Cor de Nuit
Cor de Nuit

Jehan Alain: Das Thema seiner Klaviervariationen

Andante ♩ = 144
avec une sonorité chaude et un peu éteinte

mf

diminuendo **Cédez** **Tempo** **Sans rall.**

Alains “Thema” besteht aus einem fünftaktigen Vordersatz gefolgt von einem sechstaktigen Nachsatz. Beide sind anspruchsvoll harmonisiert. Die ersten vier Takte des Vordersatzes kehren in denen des Nachsatzes oktauiert und variiert wieder, allerdings unter Absenkung des ersten Basstones.

Dutilleux zitiert zunächst, im Cembalo mit Verstärkung der Oberstimme durch die Oboe, die beiden Anfangstakte von Alains Thema. Die Janequin-Melodie lässt er zum dritten Akkord des ersten Taktes einsetzen. Da er diesen Akkord um vier Achtel sowie eine anschließende 5/8-Pause vom zweiten Takt absetzt, erklingt das Bassflageolet in der dreigestrichenen Oktave praktisch konkurrenzlos. Ähnlich ist es im zweiten Takt aus Alains Thema: Dessen dritter Akkord fällt auf den Abstieg *a-g* in Janequins Linie. Das Ende der Melodie mit dem harmonisch überraschenden, nachträglich angehobenen Leitton schwebt daher wieder herausgehoben über schnell verklingenden Cembalotönen.

Nach einer kurzen Generalpause und einem Tamtamschlag zitiert Dutilleux sodann – diesmal ohne Unterbrechung – die beiden Anfangstakte des Nachsatzes aus Alains zweiter Variation über dem Basston *Cis*.

Jehan Alain: Der Beginn des Nachsatzes in der zweiten Variation

Abweichend von Alain verlängert und wiederholt Dutilleux das letzte Arpeggio. Darüber setzt zuerst ein leiser Tamtamwirbel, dann die Oboe mit einer minimal modifizierten Wiederholung der Janequin-Melodie im Gesangsregister der eingestrichenen Oktave ein. In Engführung imitierend tritt der Kontrabass mit der Tritonustransposition dazu, die in der Mitte abgewandelt ist, jedoch gleichfalls mit dem charakteristischen zweifachen Leitton endet. Das erst hier erneut einsetzende Cembalo verdoppelt die melodische Schlusswendung *cis'-his'-cis'* und unterstreicht sie mit einem ab- und wieder aufsteigenden Arpeggio. Danach erinnern nur noch die frei entwickelte Oboenkantur und der Cembaloeinwurf mit der vom Arpeggio gestützten melodischen Schlusswendung an die Zitate. Marimba und Vibraphon schweigen in dieser Passage.

Im Anschluss an ein allmähliches Crescendo und eine erneute Generalpause setzt das Cembalo zu einer Folge aus drei homophonen Akkorden an. Intensiviert mit Diskantverdopplung in der Oboe und auszugsweiser Stütze in Vibraphonintervallen und Pizzicato-Arpeggien des Kontrabasses wiederholt Dutilleux die Folge zweimal in zunehmend verkürztem Umfang, bevor er alle Instrumente auf einem dreioktavigen *b* vereint.

Im darauf folgenden Abschnitt emanzipieren sich die beiden Instrumente, die bisher noch nicht mit einem Solo in den Vordergrund getreten sind – Kontrabass und Schlagzeug – mit einem umfangreichen Duo.⁷ Während der 38-taktigen Passage schweigen nicht nur Oboe, Marimba und Vibraphon, sondern auch die Tamtams. Die Gegenüberstellung des tiefsten Streichinstrumentes, das im Umfang von dreieinhalb Oktaven Fragmente in *arco ordinario*, *con legno*, *pizzicato* und Flageolettönen aneinanderreicht, mit einem virtuos zwischen Bongos, Toms, großer Trommel und Becken wechselnden Schlagzeugpart ist höchst anspruchsvoll. Das Cembalo agiert begleitend, tritt aber in der Mitte der Passage kurz hervor, indem es eine den Rhythmus der Solisten stützende Akkordfolge unter den wiederholten Diskantton *g'*, den zentralen Ton des Janequin-Zitats, stellt.

Bei Ziffer [28] beginnt eine Reprise. Zunächst ertönt eine mit Zusätzen der Quartettpartner bereicherte Wiederaufnahme der ersten zwölf Takte des Cembalosolos; darauf werden dessen Figuren transponiert und frei weitergesponnen. Dann jedoch ändert sich das musikalische Bild von Grund auf. In einem Crescendo zum *ff* brechen kurz nacheinander die 32stel-Ketten in Oboe und Marimba sowie das beschleunigende Obertonglissando des Kontrabasses abrupt ab. Nach einer Generalpause und einem Tamtamschlag setzen Oboe, Vibraphon, Cembalo und Bass mit einem fünfoktavigen *fis* ein, das zuerst das *ff* aufgreift und dann unter einer Fermate zum *p* diminuiert. Es folgt eine strenge zwölfstimmige Linie, in der sich die Stimmen, im Wechsel von Tritonus und Quart fallend bzw. im Wechsel von Tritonus und Quint steigend, ohne jede dynamische Nuance aufeinander zu bewegen. Erst der Schlussston erhält durch die hinzutretende Terz eine wärmere Farbe.⁸

Diese Terz, im Folgenden unterstrichen mit einem Anschlag des tiefen Tamtams und erweitert um die Septime *cis/h*, wird zur Rahmenfigur eines Abschnittes, den Oboe, Vibraphon, Cembalo und Kontrabassflageolett *ppp lontanissimo* mit Phrasen eines schlichten homophonen Quartettsatzes

⁷Vgl. [22]-[27].

⁸Vgl. [31] T. 152-167: *fis-c-g-cis-gis-d-a-es-b-e-h-f/a*.

füllen, bevor sie in einen *très mystérieux et fluide* überschriebenen Scheinkanon übergehen. Die gestaffelten Einsätze in gleichmäßigen Achteln und die daraus erwachsende, rhythmisch zunächst weiterhin statische Entwicklung komponiert Dutilleux als ein ausgedehntes Ritardando.⁹ Bis zu einer abrupten Drei-Sekunden-Generalpause ist die Musik bestimmt von weiteren Beispielen der für Dutilleux typischen Linien aus zwei alternierenden Intervallen: Waren es in der Zwölfton-Zusammenziehung Tritonus und Quart bzw. Tritonus und Quint, so sind es jetzt große und kleine Terz, große Terz und kleine Sekunde oder, in einer zuletzt viele Takte durchklingenden Harmonie, große Terz und Quart.¹⁰

Nach einem improvisatorisch wirkenden, aber harmonisch geeinten Fünftakter und einer noch einmal nach *f crescendo* abrupt abbrechenden langen Generalpause fügt Dutilleux eine Coda hinzu. In ihr setzen Oboe, Vibraphon, Cembalo und Bass dreimal fast identisch mit einem prägnanten rhythmischen Motiv an¹¹ und erreichen nach kurzer Verzögerung verschiedene Versionen des Akkordes um die Töne *gis/ais/cis/dis*, gefolgt von Schlägen auf dem mittleren Tamtam und dem mittleren Becken. Nach dem dritten dieser Anläufe setzen Vibraphon und Kontrabass aus, während Oboe und Cembalo in große Höhe aufsteigen. Die Oboe erreicht in einem gestuften Lauf von *his* über zweieinhalb Oktaven das hohe *fisis'''*, das Cembalo versetzt seinen Akkord Oktave um Oktave aufwärts, und die Gongs heben ihren durchgehendem Wirbel vom tiefen über das mittlere Tamtam zum mittleren und hohen Becken, dessen lange, mächtige Steigerung zum *ff* des Schlussklanges führt. Obwohl auch die Oboe von *pp* zu *ff* crescendiert und das Cembalo seine Intensität im vorletzten Takt durch ein dichtes Tremolo steigert, werden beide, wie Dutilleux in einer Fußnote zur letzten Partiturzeile schreibt, "notwendigerweise und absichtlich von den metallischen Schlaginstrumenten überdeckt." Mit ihnen sollen Oboe und Cembalo, die beiden Anführer des außergewöhnlichen Instrumentalquartetts, mit ihrer Vertikalisierung der Gis-Dur-Tonleiter¹² "zu einer Art Glorienschein zunehmend intensiver Resonanzen verschmelzen".

⁹Vgl. die Metronomangaben in der Partitur: T. 190 ♩ = 120, T. 197 ♩ = 100, T. 199 ♩ = 96, T. 201 ♩ = 90, T. 202 ♩ = 86, T. 203 ♩ = 80, T. 205 ♩ = 74, T. 207 ♩ = 72, T. 208 ♩ = 70.

¹⁰Vgl. [37] Oboe: T. 200-201, *es'''-c'''-as''-f''-cis''-b'-fis'*, T. 202, *e'''-c'''-h''-g''-fis''-d''-cis''*; [38]-[39] Oboe, Vibraphon/Marimba, Cembalo: T. 206-216, *e'-gis'-cis''-f''-b''-d'''*.

¹¹Vgl. T. 224, 227 und 230.

¹²Vgl. im Schlusstakt die für Dutilleux sonst ungewöhnliche Schreibweise des Akkordes mit *his*, *eis* und *fisis* im Cembalo und einem weiteren krönenden *fisis* in der Oboe.

Mit diesem über die Spanne eines Vierteljahrhunderts gewachsenen, durch seine späte letzte Überarbeitung wie ein Vermächtnis wirkenden Werk lotet Dutilleux in geradezu beispielhafter Weise aus, welche schier unfassbare Vielfalt an Klangnuancen und Texturen ein nur vier Spieler umfassendes Ensemble zu erreichen vermag. Dabei verneigt er sich vor einem der frühesten Meister französischer Musik (Clément Janequin), einem bewunderten und zu früh verstorbenen Landsmann (Jehan Alain) und einem begnadeten Melodiker seiner Zeit (Benjamin Britten).

Ein weiteres Zitat hat Dutilleux erst im Frühjahr 2010, anlässlich seiner Überarbeitung der Komposition für das seinem Werk gewidmete Konzert im Rahmen des Festival d'Auvers-sur-Oise, hinzugefügt: In einem kurzen Interlude, das die beiden Hauptsätze verbindet, erinnert der Kontrabass an die "Klage des Wolfes" aus der 1953 entstandenen Ballettmusik *Le Loup*. Es handelt sich um eine etwa halbminütige Kantilene, die im Original vom Fagott gespielt und mit Basspizzicato begleitet gesetzt ist. Befragt, was es mit dieser um 57 Jahre zurückreichenden Erinnerung auf sich habe, wird der 94jährige Komponist überraschend privat: Seine Frau Geneviève Joy, die ihm nach 63-jähriger Ehe Ende November 2009 in den Tod vorausgegangen ist, hat dieses Thema besonders geliebt und stets argumentiert, es sei falsch von ihm, es zu unterdrücken, indem er keine konzertanten Aufführungen dieser Musik autorisierte.¹³

So gilt der letzte musikalische Schaffensakt dieses beeindruckenden Komponisten noch einmal einem besonders verehrten und geliebten Menschen, seiner Frau.

¹³Vgl. dazu Pierre Gervasoni: "Un loup dans la forêt de souvenirs du compositeur Henri Dutilleux". *Le Monde*, 26. August 2010.