

Ying Wang (Guangzhou)

## „beaucoup plus modal que tonal“ – Konzepte der Tonhöhenorganisation in den Orchesterwerken von Henri Dutilleux

Henri Dutilleuxs Verwurzelung in der Kunst der französischen bzw. in Frankreich entstandenen Moderne ist stets hervorgehoben worden. Gesorgt hatten dafür Inspirationen durch Literatur, vor allem durch Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, und durch bildende Kunst, so entlieh Dutilleux Vincent van Goghs spätem Gemälde *Sternennacht* den alternativen Titel seiner Orchesterkomposition *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“*. Was seine musikalischen Anregungen betrifft, wird in Feuilletons und in Musikzeitschriften regelmäßig vermerkt, Dutilleux setze die Traditionslinie Claude Debussys und Maurice Ravels fort, seine Rhythmik und sein Umgang mit orchestralen Farben zeige zudem eine Nähe zu Igor Stravinsky.<sup>1</sup> Das großteils nicht erhaltene Frühwerk wies nach dem Bekunden des Komponisten in der Tat Spuren Debussys auf.<sup>2</sup> Die beiden in den 1950er Jahren in unmittelbarer Folge entstandenen Symphonien zeigen Dutilleuxs Verehrung für die klassisch-romantische deutsch-österreichische Musiktradition, in den 1970er Jahren tauchen in seinen Werken zunehmend Züge einer selbsterfundnen Mystik auf, und in den 1990er Jahren strebte er nach einer neuartigen fluiden Emotionalität

- 1 Vgl. zum Beispiel in chinesischen Zeitschriften Gao Weijie 高为杰, „Die beiden Symphonien des französischen Komponisten Henri Dutilleux“, *Faguo zuoqujia Henri Dutilleux de liang bu jiaoxiang-qu* 《法国作曲家亨利·迪蒂耶的两部交响曲》, in: *Musikliebhaber Yinyue Aihaozhe* 《音乐爱好者》 (2004), S. 22–25, hier S. 22: „他继承了德彪西特别注重色彩的传统, 但同时又擅长运用极为高超的源自巴赫的复调技巧“, „Er beerbte Debussy, indem er Farbigkeit betonte, war aber zugleich geschickt darin, Bachs herausragende polyphone Technik in seine Stilistik zu übertragen“; Wang Ying 王颖, „Kombinieren und Ausprobieren. Henri Dutilleuxs Musikbegriff und dessen Ausformungen“, *jianrong bingxu tanqiu ziwo – Henri Dutilleux yinyue guannian ji chengyin* 《兼容并蓄探求自我—亨利·迪蒂耶音乐观念及成因》, in: *People's Music* 《人民音乐》 (2017), S. 83–86, hier Seite 86f.: „他的早期作品中可以看到典型的德彪西式音乐语言……迪蒂耶从法国前辈那里继承的还有对色彩的敏感度“, „In seinen frühen Werken für die Bühne erkennt man die für Debussy typische musikalische Diktion wieder [...]. Dutilleux übernahm auch den sensitiven Umgang mit Farbe von den französischen Komponisten der älteren Generation“; in englischen Zeitschriften Fiona Clampin, „French hero: Henri Dutilleux“, in: *Classical Music* 5 (2008) Februar, S. 32–33, hier S. 32: „Dutilleux has followed his own path, inheriting the mantle of Debussy and Ravel and concentrating largely on textures, colour and sensuousness“; oder Wilfrid Meller, CD-Kritik: „Symphony No. 1; Symphony No. 2 (*Le Double*) by Henri Dutilleux“, in: *The Musical Times* 135/1812 (1994) S. 110: „Dutilleux, born in 1916, a French composer in the line stretching from Franck, Debussy and Ravel, by the way of Koechlin and Roussel, to Messiaen. Unlike Debussy and Ravel, he is not an innovator.“ Vgl. auch die Nachrufe in deutschen Feuilletons von Oda Tschewski „Fünfzehn Jahre für eine Nocturne“, in: *Zeit Online* vom 23.5.2013, <[www.zeit.de/kultur/musik/2013-05/nachruf-komponist-henri-dutilleux/komplettansicht](http://www.zeit.de/kultur/musik/2013-05/nachruf-komponist-henri-dutilleux/komplettansicht)>, 29.9.2018: „[...] die Ästhetik Ravels, Strawinskys und Debussys ist nicht ganz daraus verschwunden.“, von Udo Badelt, „Klangmaler“, in: *Der Tagesspiegel* vom 22.5.2013, <[www.tagesspiegel.de/kultur/zum-tod-von-henri-dutilleux-klangmaler/8240356.html](http://www.tagesspiegel.de/kultur/zum-tod-von-henri-dutilleux-klangmaler/8240356.html)>, 29.9.2018: „[...] da hat er von Chopin und Ravel gelernt, und von seinem großen Vorbild Claude Debussy.“ Bei chinesischen Namen wird in diesem Beitrag stets der Familienname zuerst genannt.
- 2 Vgl. Benedikt Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern. Proust'sche Mémoire bei Henri Dutilleux“, in: *NZfM* 177/1 (2016), S. 22–25, hier S. 23, 1. Spalte, sowie S. 25, 2. Spalte, Fußnote 3.

seiner kompositorischen Handschrift. Doch hat sich eines über die Jahre hinweg nicht verändert: Anders als die meisten zum Umkreis der Avantgarde gehörenden Komponisten aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat Dutilleux die Orientierung an Modi und eine eigentümliche tonale Grundierung seiner Werke niemals aufgegeben. Mit einer aus der Tradition der französischen Moderne kommenden Kompositionstechnik entwickelte er dabei eigene Verfahren der Tonhöhenorganisation und einen unverkennbaren Klangstil.

In den Jahrhunderten der Vorherrschaft der harmonischen Tonalität hatte zwischen der Tonleiter und der Tonart, die eine Komposition dominiert, eine untrennbare Verbindung bestanden. Dutilleux, der von seiner Herkunft her traditionellen Kompositionstechniken folgte, konstatierte in den späten 1990er Jahren, für ihn habe sich das Verhältnis von Tonleiter und Tonart im Laufe seines Schaffens verändert. Eine nun nicht mehr über Tonleitern der Dur-Moll-Tonalität, sondern über artifizielle, zum Teil eigens erfundene Skalen erreichte modale Färbung gewann für ihn zusehends an Bedeutung und trieb die Tonhöhenorganisation seiner Stücke von der Tonalität fort: „Il y a en effet une sorte d’ambiguïté entre tonalité et modalité, mais finalement c’est beaucoup plus modal que tonal. La modalité s’est installée petit à petit dans mon style à partir de ma *Sonate pour piano*. Et toujours la préoccupation des couleurs.“<sup>3</sup> Dutilleuxs Klaviersonate entstand 1947, und sie war das erste seiner Werke, das er gelten ließ.

Die Tendenz, gleichsam das kulturelle Treibgut fortzuschwemmen, das sich im Lauf der Musikgeschichte an der Tonalität verfangen hatte, und damit den einst natürlich erschienenen Verbund von Tonleiter und Tonart zu lösen, hat direkt mit dem damaligen kulturellen Kontext zu tun und kann nicht aus rein technischer Perspektive erklärt werden. Was macht aber den Kern von Dutilleuxs Konzepten von Modalität und Tonalität aus? Warum stellt er sie überhaupt einander gegenüber? Sind modale Phänomene nicht vielmehr nur eine mögliche Erweiterung von Tonalität?<sup>4</sup> Und wie schlagen sich die Konzepte konkret in seinem Schaffen nieder? Welche Rolle kommt der Farbe in diesem Kontext zu? Hilfreich für die Beantwortung dieser Fragen ist ein Blick auf das kompositorische Umfeld seines Schreibens und auf Tendenzen in nachfolgenden Jahren seines Schaffens. Die vorliegende Studie untersucht anhand dreier Orchesterwerke aus der mittleren bis späten Schaffensphase Dutilleuxs, nämlich *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“* (1978), *The Shadows of Time* (1997) und *Sur le même accord* (2002), das konkrete Erscheinen und das Verhältnis von Modalität und Tonalität in diesen Stücken. Es wird versucht zu zeigen, in welchem Sinne die Stücke „mehr modal als tonal“ sind. Ausgegangen wird von Dutilleuxs Bindungen an sein kompositorisches Umfeld, den französischen Kulturraum. Abschließend sollen Chancen von modal-tonal gemischten Klangphänomenen für die Musik der Gegenwart angedeutet werden.

3 Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons. Entretien avec Claude Glayman, édition revue et augmentée*, Paris 1997 (erste französische Ausgabe 1993), S. 66f. Die englische Ausgabe ist verbreiteter als die französische, statt einer Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche wird die Passage daher hier und ähnlich bei folgenden Zitaten aus Glaymans Gesprächen mit Dutilleux auch aus der englischen Ausgabe zitiert: „There is a kind of ambiguity between tonality and modality, but ultimately it’s far more modal than tonal. Modality gradually infiltrated my style from the Sonata onwards. And always there’s this preoccupation with colours.“ Claude Glayman und Henri Dutilleux, *Henri Dutilleux. Music – Mystery and Memory. Conversations with Claude Glayman*, aus dem Französischen übersetzt von Roger Nichols, Aldershot, Hants u. a. 2003, S. 31.

4 Vgl. den Nachruf von Reinhard Oehlschlägel, „Modal erweiterte Tonalität. Zum Tod von Henri Dutilleux“, in: *MusikTexte* 138 (2013), S. 75.

*Dutilleux, die Musikkultur der französischen Moderne und die Verwendung modalen Skalen*

Bekanntlich ließen französische Komponisten spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine besondere Vorliebe für modale Phänomene in der Musik erkennen. So hatte Vincent d'Indy mit der Gregorianik und mit der Edition und Bearbeitung italienischer Musik aus den Jahrzehnten um 1600 frühere modale Musikarten erforscht; Debussy hatte modale Skalen fremder Länder adaptiert und aus ihnen brandneue Klänge entwickelt; und Olivier Messiaen sollte noch in den 1940er Jahren eine Palette von Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit zusammenstellen. Zweifellos folgt Dutilleux deren Vorlieben und der Tradition, die sich hier herausgebildet hatte, sehr deutlich. Was das musikalische Material seiner Kompositionen angeht, so erweiterte er es stetig unter anderem um künstliche Skalen und um Elemente aus der von der Naturtonreihe abgeleiteten akustischen Tonalität. Das Interesse an derartigem Material wurzelt im Gesamtcontext der damaligen französischen Musikkultur, aber auch in dem persönlichen Hintergrund des Komponisten. Als Kind war Dutilleux über seinen Großvater mütterlicherseits, der an der École Niedermeyer in Paris ein Kommilitone von Gabriel Fauré gewesen war und in seinen jüngeren Jahren viele Briefe mit diesem gewechselt hatte, mit gregorianischen Gesängen bekannt geworden. Des Öfteren nahm sein Großvater ihn in Konzerte mit, wo er Gelegenheit hatte, Stücke von Fauré zu hören, auch gerade dessen Spätwerke. Von deren geschmeidiger Melodik mit ihren farbigen Modi fühlte er sich angezogen. Hier liegt eine Quelle dafür, dass der unmittelbare Klangeindruck, den Dutilleuxs Kompositionen hervorrufen, von Modalem dominiert wird. Nachdem der junge Dutilleux 1933 mit seinem Vater nach Paris übersiedelt war und am dortigen Konservatorium zu studieren begonnen hatte, las er unter anderem in Vincent d'Indys Kompositionslehre über Musik der Antike, des Mittelalters, über die polyphone Musik der Renaissance und über religiöse Musik.<sup>5</sup> So erfuhr er, wie man sich die Konstruktion modalen Skalen vorstellen kann und wie diese sich auf die Farbe und emotionale Tragkraft von Musik auswirken können.

In der französischen Kultur werden Hörbares und Sichtbares, Musik und Malerei, oft eng aufeinander bezogen. Farbe spielt in dem persönlichen Empfinden und Erleben von Komponisten eine wichtige Rolle und wird für klangliche Entwürfe genutzt. Wie Debussy sich verschiedener modalen Skalen bediente und sie als Timbres wirken ließ, so bemühte sich auch Dutilleux, mit Modi die schwer rational fassbaren farblichen Nuancen der Malerei zu imitieren. In Messiaens theoretischen Schriften wird nahezu jeder Akkord mit einer anderen Farbe assoziiert, und ähnlich ging es nun Dutilleux darum, nicht allein mit instrumentalen oder vokalen Timbres, sondern auch mit modalen Skalen und einer von ihnen bestimmten Melodieführung den Eindruck von Farbigkeit hervorzurufen. Modus trat zur Farbe in eine direkte Beziehung. Es ist eine seltsame Koinzidenz, dass sich auch im zeitgenössischen chinesischen Musikschaffen beobachten lässt, wie sehr Komponisten sich an modalen Skalen orientieren und dass sie den Formteilen ihrer Stücke durch die Transformation der Skalen unterschiedliche Stimmungen zu verleihen vermögen. Das gilt zum Beispiel für Gao Weijies *Gedanken beim Regenschauer* 《雨思》 für ein aus westlichen und chinesischen Instrumenten gemischtes Ensemble.<sup>6</sup> Und auch die Nähe von Klang und

5 Siehe Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*, S. 46. Vgl. auch Vincent d'Indy, *Cours de Composition musicale, première livre*, Paris 1912, speziell über Musik der Renaissance ab S. 143.

6 Gao Weijie, geboren 1938 in Shanghai, ist ein Komponist und Theoretiker, der am China Conservatory in Peking lehrte. Das für Sopran und sieben Instrumente geschriebene Stück wurde 2004, kurz nach seiner amerikanischen Premiere, im Rahmen des Chinesisch-Französischen Austauschjahres in

Bild taucht wieder auf: Nicht selten lassen chinesische Komponisten sich von traditioneller chinesischer Malerei inspirieren wie Liang Lei 梁雷 mit seinem „Stift und Tinte“-Konzept<sup>7</sup>, welches eine Verbindung zwischen purer Technik und dem Klang der Musik sowie der Tuschemalerei und der Kalligraphie herstellt. Ein weiteres Beispiel sind Jia Daqun's<sup>8</sup> 贾达群 Stücke *Drei Tuschemalereien* 《水墨画意三则》 und *Anblick einer farbigen Ödnis* 《漠墨图

Bei der Auswahl des musikalischen Materials bevorzugte Dutilleux bestimmte Sorten modalen Skalen.<sup>9</sup> Sie waren anders gebaut als die traditionellen Modi, es handelte sich um artifizielle Skalen, zum Beispiel solche, bei denen Halbtonschritte und kleine Terzen abwechseln, mit dem Ergebnis eines Tonvorrats, den Zsolt Gárdonyi in skalenmäßiger Anordnung als alternierende Sechsstufigkeit bezeichnet hat und den, jeweils unterschiedlich abgeleitet, die Neo-Riemannian Theory als hexatonischen Zyklus und die auf Überlegungen des ungarischen Musikers Albert Simon zurückgehende Theorie der Tonfelder als Konstrukt versteht. Nicht in jedem Fall handelt es sich bei Dutilleux aber um symmetrische Skalen in dem Sinne, dass man ein Segment aus maximal fünf Intervallen und einem Umfang von maximal einem Tritonus einfach so oft stapelt, bis die Oktave erreicht ist. Manchmal sind seine Skalen nicht oktavidentisch, und sie können auch spiegelsymmetrische Elemente enthalten. Dutilleuxs Umgang mit den artifiziellen Skalen ergibt so etwas wie einen klanglichen Fingerabdruck des Komponisten. Die wichtigsten der von ihm genutzten Skalen sind in Tabelle 1 erfasst.

---

Peking gespielt. Neben den westlichen Instrumenten Flöte, Klarinette, Klavier und Cello kommen Bambusflöte, Pipa und Zheng in der Besetzung vor.

7 Der Begriff weist auf die Verbindung zwischen chinesischer (Tusche-)Malerei und Kalligraphie hin. Der 1972 in Tianjin geborene chinesisch-amerikanische Komponist Liang Lei lehrt in San Diego.

8 Jia Daqun, 1955 in Chongqing geboren, lehrt am Konservatorium Shanghai.

9 Die technischen Aspekte von Dutilleuxs Verfahren der Tonhöhenorganisation hat die Verfasserin ausführlich erläutert in dem Artikel „Studie über Henri Dutilleuxs Errichtung eines Tonhöhenystems und sein Konzept modalen Skalen, dargestellt anhand von Manuskripten zu *Timbres, espace, mouvement* ou „*La nuit étoilée*“ Henri Dutilleux yingao tixi goujian ji „diaoshi yinjie“ guannian yanjiu – cong „yinse, kongjian, yundong – xingye“ shougao tanqi 《亨利·迪蒂耶音高体系构建及“调式音阶”观念研究-从<音色、空间、运动——星夜>手稿谈起》, in: *Music Research* 《音乐研究》 2018/1, S. 103–120 und 128. Die Studie basiert auf 2012 in der Paul Sacher Stiftung Basel durchgeführten Forschungen. Dutilleuxs Manuskripte zeigen, dass er nacheinander drei Konstellationen von Tonhöhen erprobt. Sie machen deutlich, dass menschengemachte Skalen für Dutilleuxs Komponieren eine zentrale Rolle spielen, was die Besonderheiten seines Umgangs mit solchen Skalen ausmacht und worin die Unterschiede zu Messiaen bestehen.

Skalen (in Halbtönen gezählt)	Skalenstruktur	bildbare Intervalle (Komplementärintervalle eingeschlossen)	Beispielwerke
[1, 3]-1	1-3-1-3-1-3	kleine Sekunde kleine Terz große Terz reine Quarte	<i>Ainsi la nuit</i> <sup>10</sup> <i>The Shadows of Time</i> <i>Sur le même accord</i> <i>Correspondances</i> <sup>11</sup> <i>Le temps l'horloge</i> <sup>12</sup>
[1, 3]-2	1-1-3-1-3-3	kleine Sekunde große Sekunde kleine Terz große Terz reine Quarte Tritonus	<i>Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“</i> <i>L'arbre des songes</i>
[2, 2] Ganztonleiter	2-2-2-2-2-2	große Sekunde große Terz Tritonus	<i>Timbre, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“</i> <i>L'arbre des songes</i> <i>The Shadows of Time</i> <i>Sur le même accord</i> <i>Correspondances</i> <sup>13</sup> <i>Le temps l'horloge</i> <sup>14</sup>
[1, 1, 2]	1-1-2-1-1-2-1-1-2 alle		<i>Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“</i> <i>L'arbre des songes</i> <i>The Shadows of Time</i> <i>Sur le même accord</i>

Tabelle 1: Überblick über Skalenstrukturen in Stücken Dutilleuxs

Aus der Übersicht wird erkennbar, dass alle Orchesterwerke ab den 1970er Jahren die oben beschriebenen Skalen verwenden. Außerdem beachtete Dutilleux bei der Auswahl der Skalen für das jeweilige Stück, ob sie einander ergänzen können, indem Töne einer Skala Lücken einer anderen füllen. Der konkrete musikalische Verlauf bringt indes vor allem die Unterschiede zwischen den je gebrauchten modalen Skalen zum Vorschein, denn Dutilleux will die Chance ergreifen, sie mit ihrer verschiedenen Farbigkeit kontrastierend wirken zu lassen.

### *Methoden des „progressiven Wachstums“ modaler Skalen und modale Skalen als Kernmaterial*

An den Orchesterwerken seiner mittleren und späten Schaffensphase wird Dutilleuxs Interesse für modale Phänomene besonders gut ersichtlich: Unterschiedliche Skalen werden zu Kernelementen der Tonhöhenorganisation, ihre Verwendung bestimmt alle Aspekte der Musik, sie erzeugen ein durchstrukturiertes Tonhöhenmaterial, und es wird zugleich ein statisches Intervalldenken vermieden, da die modalen Skalen den Rahmen für die Tonhöhenfindung im Kleinen abgeben. Zum Beispiel wird es kaum zu einer Massierung

10 Streichquartett, komponiert 1976.

11 Für Sopran und Orchester, 2002–2004.

12 Für Sopran und Orchester, 2007–2009.

13 Für Sopran und Orchester, 2002–2004.

14 Für Sopran und Orchester, 2007–2009.

von Intervallgruppen aus Folgen kleiner Sekunden kommen. Auch stellen Techniken der Transformation ein wertvolles, wiewohl komplexes Netz aus Tonhöhenbeziehungen her. Dutilleux sprach von einem „progressiven Wachstum“ (*croissance progressive*).<sup>15</sup> Er bevorzugte Skalen, die aus Halbtönen und kleinen Terzen gebaut sind [1, 3]; daneben verwendete er oft die Ganztonleiter [2, 2] sowie die neuntönige Skala mit dem Grundelement [1, 1, 2], also den ersten und dritten Modus Messiaens. Aus solchen Intervallkonstellationen bestehende Segmente bilden die Basis für Dutilleuxs Tonhöhenorganisation, und sie durchziehen alle seine späteren Werke: So taucht zu Beginn von *Timbres*, dem ersten Satz von *Timbres, espace, mouvement* ou „*La nuit étoilée*“, eine Klangfarbenmelodie auf, und Dutilleux bedient sich für die folgende Melodie vor allem zweier Tonmaterialien: der in Tabelle 1 dargestellten Skalen 2 und 3.<sup>16</sup> In dem einsätzigen Violinkonzert *Sur le même accord* ist jener „selbe Akkord“ aus einer alternierend sechsstufigen Skala gebildet: der ersten in der Tabelle. Der in Notenbeispiel 1 wiedergegebene Ausschnitt aus dem Orchesterstück *Timbres* zeigt die Oberstimmenmelodie der Flöte, die aus einer unterlegten geheimnisvoll-vagen Klangmasse hervortritt. Sie besteht ebenfalls aus einem hexatonisch-zyklischen Tonvorrat. Die aus diesem bildbare Skala, bei der sich Halbtone und kleine Terz abwechseln, wurde im zweiten System des Notenbeispiels so extrahiert, dass sie sich über *gis*, dem Zentralton von Dutilleuxs Flötenmelodie, erhebt.

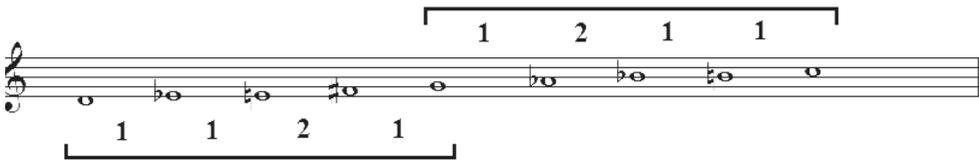
Notenbeispiel 1: *Timbres*, 1. Satz aus *Timbres, espace, mouvement* ou „*La nuit étoilée*“, T. 10–13, Flötenstimme, sowie darunter die Sortierung entsprechend der Liste der Skalen in Tabelle 1, erste Skala

Die von Dutilleux verwendeten modalen Skalen, gleich ob er sie unverändert nutzt oder ob er sie variiert, stehen sämtlich in engen Beziehungen zueinander. Am häufigsten kommt eine neuntönige Skala vor, die von Messiaen als dritter Modus gezählt wurde (siehe Notenbeispiel 2). Man kann in ihr entweder eine durch Wucherung oder progressives Wachstum aus der Oktatonik hervorgegangene Skala sehen – statt [1, 2] hier [1, 1, 2] –, oder man fasst sie als Aufspaltung jedes zweiten Intervalls einer Ganztonleiter auf – statt [2, 2] hier [2, 1, 1]. Unter Absehung von einem Ende in der Oktave (hier *d*) lässt sie sich schließlich, wie mit den Klammern in Notenbeispiel 2 verdeutlicht, als Kombination einer Folge von vier Intervallen [1, 1, 2, 1] und deren Krebsumkehrung betrachten [1, 2, 1, 1], eine Auffassungsweise, die Dutilleuxs konkreter Umgang mit der Skala nahelegt. Die

15 Vgl. Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 24, 1. Spalte.

16 Wie sich die Melodik des Stücks (und zum Teil auch die Harmonik) als abgewandelt zwölftönig analysieren lässt, hat Siglind Bruhn gezeigt, dort auch Daten zur Entstehung und zu den Aufführungen des Stücks sowie allerlei Zitate von Äußerungen des Komponisten unter anderem zu seiner Idee einer Umsetzung von Optischem (van Goghs Gemälde *La nuit étoilée*) in Klangliches. Siehe Siglind Bruhn, *Henri Dutilleux. Jeder Ton auf der Goldwaage gewogen*, Waldkirch 2016, über *Timbres, espace, mouvement* S. 169–184.

innere Struktur befördert eine Verflüssigung des musikalischen Verlaufs und unterstützt die Vermeidung zyklischer Formen, wie sie in der Nachfolge Faurés verbreitet waren.



Notenbeispiel 2: Das achsensymmetrische Potenzial von Messiaens drittem Modus

Abgesehen von artifiziellen Skalen tritt bei Dutilleux auch die herkömmliche heptatonische Diatonik bzw. die Weißtastenskala auf. Aber deren Verwendung weicht von dem Umgang mit ihr in traditionell tonaler Musik ab: Bei Melodien, die aus diatonischen Skalen geformt sind, schwenkt Dutilleux sporadisch zu anderen musikalischen Materialien um, so dass kein klares Tonalitätsgefühl aufkommt. Stattdessen vermitteln jene Stellen den Eindruck einer gewissermaßen exquisiten Verwirrung. Manchmal verwendet Dutilleux die Diatonik auch für vieltönige Akkorde, denen durch ihre Lage und die Registrierung indes ein obskurer Klangcharakter eignet.

*Methoden der Klangerweiterung: blockhafte Akkordprogressionen über längere Strecken hinweg – Skalenakkorde*

Von traditionellen Dreiklängen und Septakkorden über Skrjabins mystischen Akkord bis zu clusterartigen Akkordbildungen in zeitgenössischer Musik haben die Formen, Funktionen und Strukturen von Akkorden, die Komponisten tatsächlich gebrauchen, seit Beginn des 20. Jahrhunderts vielerlei Veränderungen durchlaufen. Bei Skalenakkorden, wie sie in Dutilleuxs Werken vorkommen, handelt es sich um komplexe Akkorde, die aus allen oder dem Großteil der Töne einer Skala zusammengesetzt sind, oft in enger Lage, vom Klangerlebnis her und auch begrifflich kaum zu unterscheiden von Clustern. Während Cluster aber auch mehr zufällig gewählte Tonhöhen beinhalten und die Oktavlagen unbestimmter gelassen werden können, weisen Dutilleuxs Skalenakkorde eine genau definierte Struktur auf, die sie auf eigentümliche Weise anziehend und zu etwas Kostbarem macht.

Solche Skalenakkorde finden in Dutilleuxs nach 1990 geschriebenen Werken vielfach Verwendung, besonders in *The Shadows of Time*, wo die Akkorde nicht bloß begleitend im Hintergrund bleiben, sondern mit der Hauptmelodie verschmelzen.<sup>17</sup> In Anbetracht seines Ausgangspunktes von der Musik der französischen Moderne, mit der er groß geworden war, und des Mystizismus, dem Dutilleux sich zunehmend geöffnet hatte, ist es bemerkenswert, dass er für dieses Stück, in dem noch der diffus-düstere Klang seiner vorherigen Werke spürbar ist, die Melodie aus komplexen Akkorden gewinnt. Mit der harmonischen Strukturgebundenheit der Melodie bricht Dutilleux mit dem Konzept der unmittelbaren, Strukturen nicht achtenden Gefühlsmitteilung einer komponierenden realen Person und erreicht somit eine neue Stufe der Reife seiner musikalischen Sprache.

<sup>17</sup> Zu den Entstehungs- und Aufführungsdaten des Stücks siehe Bruhn, *Henri Dutilleux*, S. 185–194. Dort auch Informationen zu semantischen Aspekten der „Anne Frank und allen unschuldigen Kindern der Welt“ gewidmeten Komposition.

Notenbeispiel 3: *The Shadows of Time*, T. 5–8. Sämtliche Instrumente sind klingend notiert. Oberhalb des Ausschnitts sind mögliche diatonische Tonvorräte angegeben, denen die Akkorde entstammen. Eingeklammert sind nicht vorkommende Töne.

Notenbeispiel 3 zeigt das erste Thema der Einleitung von *The Shadows of Time*. Jeder Melodieton wird in durchgehend homorhythmischer Weise mit einem neuen Akkord unterlegt, und jeder dieser Akkorde besteht aus dem Konglomerat von Tönen einer bestimmten, jeweils mit nur wenigen Tönen zur Diatonik ergänzbaren Skala, als würden verschiedene Durtonleitern aufeinanderfolgen, und zwar, wenn man mit dem Ziel möglichst weniger Vorzeichen ergänzt: A-Dur, E-Dur (oder H-Dur), G<sub>is</sub>-Dur (oder Dis-Dur). Doch scheint der Komponist hier nicht die Skala besonders hervorheben zu wollen; denn wegen der häufigen Akkordwechsel und unvollständiger Diatoniken bleibt die Skalencharakteristik undeutlich. Stattdessen tangieren die komplexen, aus mehreren Skalen ableitbaren Akkorde das Narrativ des Themas, sie tragen dazu bei, dass der Klang diffus wirkt. Gleichzeitig sorgt Dutilleuxs Verfahren der Akkordbildung aber für eine strukturelle Einheitlichkeit, die der Komponist während seines gesamten Schaffens für anstrengenswert hielt.

In Dutilleuxs Werken lassen sich immer wieder parallele Stimmverläufe finden, was direkt mit Eigenheiten der Harmonik der französischen Moderne, insbesondere mit Debussys Harmonik, in Verbindung gebracht werden kann. Verglichen mit Debussy verwendet Dutilleux aber komplexere Akkorde. In der Vertikalen sind in ihnen meist verfestigte Intervallsegmente von Skalen erkennbar. Solche stehengebliebenen Strukturen tauchen besonders in den Akkorden der Einleitung zu *Ariel maléfique* / *Der unheilvolle Ariel*, dem zweiten Satz zu *The Shadows of Time*, auf. Der durch die Parallelbewegung vieltöniger Akkorde entstehende harmonische Raum, die düstere Stimmung und die diffizile Faktur dieser Passage erzeugen zusammen mit kontrastierenden, polyphon durchsetzten und leicht nervös wirkenden Abschnitten die bedrohliche Atmosphäre, in der der Luftgeist Ariel sein Unwesen treibt.

Notenbeispiel 4 zeigt oben eine komprimierte und schematische Darstellung der dichten, über 14 Takte reichenden Akkordverwebungen der Streichergruppe. Jeder Akkord

besteht aus sieben Tönen der achttönigen Skalen aus Beispiel 4 unten, hinzu kommen Oktavierungen einzelner Töne. Die Vertikalisierung des Tonvorrates der Skalen bietet die Möglichkeit zur Bildung äußerst komplexer Akkorde. Dass sie nicht beliebig wirken, hängt damit zusammen, dass der Komponist strikte Bewegungsreglements gelten lässt: Für gleichzeitig klingende Oberstimmuntöne bevorzugt er Tongruppen, die sich aus dem Skalensegment [1, 3] herstellen lassen (zum Beispiel  $fs'-a'-b'-cis''-d''-f''$  im ersten Akkord), während simultane Unterstimmuntöne stets aus dem Skalensegment [2, 2] gebaut sind (zum Beispiel  $b-cis'-es'$  im ersten Akkord), so dass die Parallelbewegungen nicht durchgehend intervallidentisch sind. Die stete Änderung der Lagen führt zu einem wohlklingenden Fluktuieren in einem mittleren gesättigten Klangraum.

The image displays musical notation for Example 4. It consists of two systems of piano accompaniment and three systems of melodic extracts. The piano parts are in 4/4 time and feature complex, vertically aligned chords. The melodic extracts are in 4/4 time and show a sequence of notes with rhythmic markings [1+3] and [2+2].

1-1-2-1-1-2-1-1-2

1-1-2-1-1-2-1-1-2

1-1-2-1-1-2-1-1-2

Notenbeispiel 4: *The Shadows of Time*, Ziffern 12–13, komprimierte schematische Darstellung der parallel geführten Streicherakkorde sowie Extrakt der Skalen, denen sie entnommen sind. Die eingeklammerten Töne könnten die Skalen symmetrisch ergänzen, kommen aber nicht vor.

Dutilleuxs Verwendung von Skalen ist in mancher Hinsicht einzigartig. In traditionellen Werken, wo die Tonleiter und die Tonart direkt miteinander verbunden sind, verlaufen auch die Gerüsttöne der Melodie konform zur Tonleiter und drücken auf diese Weise die Tonart aus, während in der Vertikalen der funktionale Akkord gewöhnlich der zugehörigen Tonleiter entnommen ist. In Dutilleuxs Musik hingegen werden von ihrer Herkunft her oft schwer identifizierbare Melodien nach wie vor aus Skalen gewonnen, aber in einem Großteil seiner Stücke tritt die modale Skala nur als Reservoir in Erscheinung, dessen Ort im Tonsystem flexibel bleibt. Die Fortentwicklung der Musik basiert dennoch

auf Eigenschaften der Skala, die bis in Details der Stimmenverläufe hineinwirken und die Entfaltung der Intervallstruktur bestimmen. Auf eher nur fühlbare Art wirkt sich die Skala auch auf die Instrumentation aus und auf das oft intransparente, geheimnisvolle Timbre, welches an eine Weiterentwicklung des Impressionismus denken lässt. Zwar schreiten die Akkorde in Dutilleuxs Musik nicht mehr in funktionaler Weise fort und ihr Bau ist nicht auf Terzschichtungen beschränkt, gleichwohl wird eine extrem dissonante Harmonik vermieden. Stattdessen bildet Dutilleux als Präsentation des Modus bzw. der Skala vielschichtige Akkorde, mit denen sich verwischte und zerstobene Klangergebnisse hervorrufen lassen.

*Auf Zeitkonzepten basierende Methoden der Tonalitätsentwicklung – ungewolltes Eingedenken in der Musik*

In Dutilleuxs Musik entfernen sich Tonalität und Modus voneinander und existieren unabhängig im musikalischen Narrativ. Das spiegelt das rational schwer erfassbare Kulturkonzept des Komponisten wider. Es wurde beschrieben, welche vor allem menschengemachten, artifiziellen Modi Dutilleux nutzt oder erfindet und wie er sie mit seiner Version eines auf Zellenverbänden basierenden progressiven Wachstums zu Melodien und Harmonien weiterentwickelt. Auch wurde angedeutet, inwiefern Dutilleuxs osmotische Ästhetik die Farb-Ton-Konzepte der französischen Moderne bis ins 21. Jahrhundert hinein am Leben erhielt. Damit erlangte die Tonalitätssorte jener Musik, von der er ausgegangen war, veränderte Äußerungsformen. Dutilleux erfindet außerdem ein musikalisches Schreiben, welches werkintern das Gedächtnis, die Erinnerung anspricht. Indem er im musikalischen Verlauf Töne so zur Geltung bringt, dass sie die Empfindung von Tonalität auslösen, treibt er verdeckt die Erinnerung an eine vorangegangene Materialentfaltung hervor. Solche Verfahren gehören zu dem Bemühen des Komponisten um eine musikalische Adaption von Marcel Prousts Idee ungewollten Eingedenkens, der *mémoire involontaire*.

Mit dem Monumentalwerk des für die Moderne wohl wichtigsten französischen Literaten der Jahre um 1900, der *Suche nach der verlorenen Zeit* (*À la recherche du temps perdu*), wird Erinnern zu einem zentralen Konzept des literarischen Schaffens und zur Methode der Vermittlung von Inhalten. Prousts Roman macht erfahrbar, was das ungewollte Eingedenken für die Zeitempfindung heißt. Die klangliche Realisierung von Musik basiert auf dem Verstreichen der Zeit, und die rezeptive Aktivität von Hörern gründet auf dem unumkehrbaren Zeitverlauf. In diesen lässt Dutilleux Haltepunkte ein. Wie er Prousts Konzept der *mémoire involontaire* musikalisch adaptiert, hat vor allem Caroline Potter ausführlich dargelegt, und Benedikt Leßmann machte verständlich, wie das Konzept auf konkrete musikalische Details bezogen werden kann.<sup>18</sup> Unter anderem mit unregelmäßigen Wiederholungen gleicher und wenig gestalthafter musikalischer Zellverbände ruft Dutilleux die oft nur vage Erinnerung des Hörers an etwas wach, das im Werk selbst schon vorkam. Sicherlich hängt die Intensität, mit der Prousts Konzept auf Dutilleux gewirkt hat, damit zusammen, dass er schon als Jugendlicher fast alle Werke des Dichters las, indes wird Dutilleuxs musikalische Adaption von Prousts Verfahren in jenen Werken umso deutlicher, die in späteren Jahren entstanden, denn das musikalische Konzept des ungewollten Eingedenkens wirkt in den Stücken aus dieser Zeit bis in die musikalische Struktur und in die Anteile von Tonalität hinein, es zeigt sich in Dutilleuxs Vorliebe für nicht motivgesteuerte Schreibweisen

18 Caroline Potter, *Henri Dutilleux. His Life and Works*, Aldershot u. a. 2001 (Reprint der Ausgabe 1997), insbesondere S. 59–95, sowie Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 23, 3. Spalte.

genauso wie in winzigen Transformationen, man könnte sagen, in der kaum merklichen Veränderung der musikalischen „Gene“ eines Werks. Dadurch entsteht ein verwünschtes und traumhaft-reales Gespinnst aus Tonhöhenbeziehungen. Dieses speist sich direkt aus der Intervallstruktur der modalen Skalen und der ständigen Veränderung von Segmenten, die nicht gebaut, sondern gewachsen scheinen.

Ein weiteres Moment, das bei der musikalischen Hervorrufung ungewollten Eingedenkens mitwirkt, ist Dutilleuxs Vorliebe für Zentraltöne und zentrale Akkorde. Im deutschen Schrifttum zu Dutilleux wurde ein solcher zentraler Akkord auch als Achsenakkord, ein Zentralton auch als Ankerton bezeichnet;<sup>19</sup> Dutilleux selbst spricht von „accord pivot“ und „note pivot“. Für Dutilleux sind Zentraltöne und zentrale Akkorde nicht einfach das Gleiche wie stetig wiederholte Töne oder Akkorde. Mit ihrem sporadischen Auftauchen erfüllen sie vielmehr die Funktion eines sachten, aber beharrlichen Wachrufens der Erinnerung, wobei das gleichbleibende Register eine wichtige Rolle spielt: „On peut aussi ne rien vouloir cacher et c'est le cas, par exemple, si vous usez des ‚accords pivots‘. Imaginez un accord qui revient de façon lancinante, longtemps après le moment où il a été perçu pour la première fois dans le même registre. Cet accord a, dès lors, une fonction, une potentialité particulières.“<sup>20</sup> Die zu unabwägbaren Zeitpunkten auftauchenden Zentraltöne und zentralen Akkorde verleihen dem Stück tonale Gravitationspunkte. Wiederholt auftretende Tonhöhen können zeitweise tonikale Bedeutung erlangen. Das Phänomen bestärkt die Empfindung eines Grundtons, und diese Empfindung trägt zur Orientierung innerhalb der komplexen musikalischen Struktur bei. Gleichzeitig ist der als harmonisches Zentrum empfundene Ton aber von den modalen Skalen unabhängig. In Dutilleuxs Augen hilft die Etablierung – wenn auch nur vorübergehend gültiger – harmonischer Zentren bei der Gewährung von Zeiterfahrungen in aufs Ganze gesehen atonaler Musik. Musikalisch-technisch betrachtet sind solche tonalen Gravitationspunkte ein wesentliches Mittel von Dutilleuxs Adaption des literarischen Konzeptes ungewollten Eingedenkens.

### *Auf Zeitkonzepten basierende strukturierende Schreibweisen*

#### *A: Hervorhebung und Verteilung von Zentraltönen*

Dem mysteriös-diffusen Klang von *Timbres, espace, mouvement* ou „*La nuit étoilée*“ geben Zentraltöne eine Art Feinschliff. Wo ein Zentralton auftaucht, klären sich in seinem Umfeld die Beziehungen der Tonhöhenklassen, und versteckte Tonalitäten treten zutage. Caroline Potter wies darauf hin, dass ein zentraler Akkord oder ein Zentralton einen „point of reference for the listener within an essentially atonal context“ liefern können und dass sie „a constant of Dutilleux's mature style“ seien.<sup>21</sup> So wird durch das Auftauchen von Zentraltönen und zentralen Akkorden den Hauptelementen eines Abschnitts ein Haltepunkt gegeben. Ein solches Verfahren macht einen entscheidenden Unterschied zwischen Dutilleuxs Konzept von Tonhöhenbeziehungen und reihentechnischen Ansätzen aus, wo prinzipiell kein Ton stärker gewichtet wird als ein anderer. Er habe „nie wirklich akzeptieren können, dass in

19 Vgl. Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 24, 3. Spalte, sowie Bruhn, *Henri Dutilleux*, S. 16f.

20 Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*, S. 101, in der Übersetzung ins Englische: „At the other times you may want to be entirely obvious, for example when you use ‚pivot chords‘. Imagine a chord that returns in a striking fashion a long time after it was heard for the first time in the same register. From that moment this chord has a special function and potential.“ Glayman und Dutilleux, *Henri Dutilleux. Music – Mystery and Memory*, S. 51.

21 Caroline Potter, „Dutilleux at 90“, in: *The Musical Times* 147/1894 (2006), S. 51–58, hier S. 53.

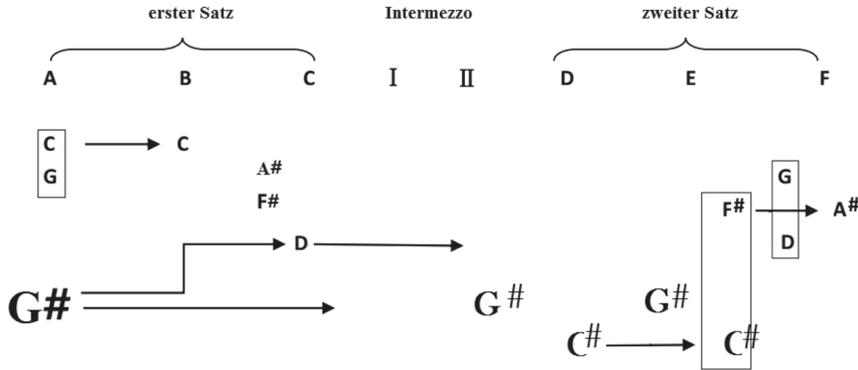
diesem System jegliche Hierarchie im Verhältnis der Halbtöne zueinander abgeschafft wird. [...] In meiner eigenen Musik finden sich zahlreiche Hinweise auf diese Idee von Hierarchie“.<sup>22</sup> Zwischen gleichzeitig oder nacheinander klingenden Zentraltönen liegen bei Dutilleux häufig Quartan oder Quinten, so dass Eigenschaften traditioneller Tonalität zum Zuge kommen. Notenbeispiel 5 zeigt eine Passage aus *Timbres*: Die kurze Melodie in der Oberstimme macht *fis*“ anfangs durch Tonwiederholungen, durch längeres Halten des Tons mittels einer Überbindung und am Ende der Passage durch eine kurze doppelte Oktavierung (T. 37, *fis*) zu einem Zentraltone. Gleichzeitig gibt ein weiterer Zentraltone, das *cis* bzw. *Cis* in den Unterstimmen, dem Ton *fis* eine klangliche Resonanz.

Notenbeispiel 5: Auszug aus *Timbres*, 2. Abschnitt, T. 34–37, zeigt die Quartan zwischen zwei Zentraltönen

In *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“* weist die Verteilung von Zentraltönen einige Besonderheiten auf, so sind die Zentraltöne im ersten und zweiten Satz der Komposition überraschend unterschiedlich eingesetzt: Das *gis* durchwächst als einer der wichtigsten Zentraltöne des Stückes den kompletten ersten Satz. Daneben sind auch *g* und *cis* als Zentraltöne in ihn eingestreut. Im zweiten Satz bzw. in der letzten Fassung nach der Einfügung des Intermezzos, dem zweiten Hauptteil des Stückes, wird *cis* zum neuen Zentraltone mit quasi tonikaler Bedeutung, und mit dem nur noch gelegentlich und zögerlich erscheinenden *gis* etabliert sich eine Quintrelation. Die Wiederkehr von *gis* und *cis* erzeugt nun das Moment des unwillkürlichen Erinnerns an eine schon vorher dagewesene subkutane Tonalität.

<sup>22</sup> Dutilleux in Mari Pierrette, *Henri Dutilleux*, Paris 1988, S. 100. Hier zitiert nach der Übersetzung in: Bruhn, *Henri Dutilleux*, S. 16. Zu einer kompositorischen Zwölfttonpersiflage Dutilleuxs siehe S. 90f.

Aus der schematischen Darstellung in Abbildung 1 geht hervor, dass viele Zentraltöne in dem Stück im Verhältnis von Quinten bzw. Quartan stehen. Die Beziehung zwischen dem Zentralton *gis* und gleichzeitig erklingenden sowie nachfolgenden Zentraltönen bestimmt die gesamte klangliche Anlage. Zunächst einmal bilden *gis*, *c* und *g* – zieht man sie in enger Lage zu einem ungeordneten Set zusammen – die Folge von kleiner Sekunde und großer Terz (*g-gis/as-c*), also die Krebsumkehrung der ersten drei Töne des Themas der Komposition (*gis-e-dis*). Die im zweiten Satz auftauchenden Töne *gis*, *fis* und *ais* wiederum lassen sich zu einer Reihe großer Sekunden anordnen, was auf die Ganztonleiter anspielt, jenes andere wesentliche Tonmaterial des Stückes.



erste drei Töne des Themas



Abbildung 1: Schematische Darstellung der Zentraltöne und ihrer Beziehungen in *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“*. Ein gerader Pfeil bedeutet die Weiterführung der Zentraltöne, der doppelt geknickte Pfeil nach *d* zeigt den Umschlag eines Zentraltons in einen anderen an.

### *B: Die Funktionen konzentrisch erreichter Oktaven*

Typisch für Dutilleuxs mittleres und spätes Werk sind Stellen, an denen alle Stimmen, beispielsweise die sämtlicher Streicher, aus einem komplexen Akkord heraus eine einzige Tonqualität fokussieren. Solche Tonqualitäten werden meist in mehreren Oktavlagen realisiert. Das Verfahren ist dafür geeignet, Zentraltöne überhaupt als solche wirken zu lassen. Vor allem nach Abschnitten, die eine hohe Dichte an Tonmaterial mit komplexen Stimmverläufen aufweisen, strebt die Musik ohne Ablenkungen solchen Oktavsituationen zu. Auf diese Weise wird das Material gewissermaßen bereinigt und eine klangliche Konzentration erzielt.

Auch in *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“* wird die Empfindung von Zentraltönen durch die meist sehr plötzliche Konzentration auf Oktaven unterstützt. Die Zentraltöne *gis* und *cis* sind diejenigen, die besonders oft mittels der Konzentration auf eine in vielen Oktavlagen auftretende Tonqualität erreicht werden (siehe Abbildung 2). *gis* wird insgesamt sechsmal und *cis* viermal so erreicht, und deren Wiederkehr dient auch hier dazu, das Konzept der unwillkürlichen Erinnerung musikalisch zu adaptieren. Im Schlusssatz des

Stückes findet innerhalb von nur neun Takten zunächst eine Konzentration auf *gis* statt – korrespondierend mit dem Beginn des Stückes –, dann hebt sich der Zentralton jedoch plötzlich einen Ganzton aufwärts nach *ais*, womit der Satz auch endet, so dass der Schlussklang überrascht, da das frühere subkutane tonale Gravitationsfeld unerwartet überstiegen wird. Solche Elevationseffekte kann man mit Dutilleuxs Mystizismus in Verbindung bringen.

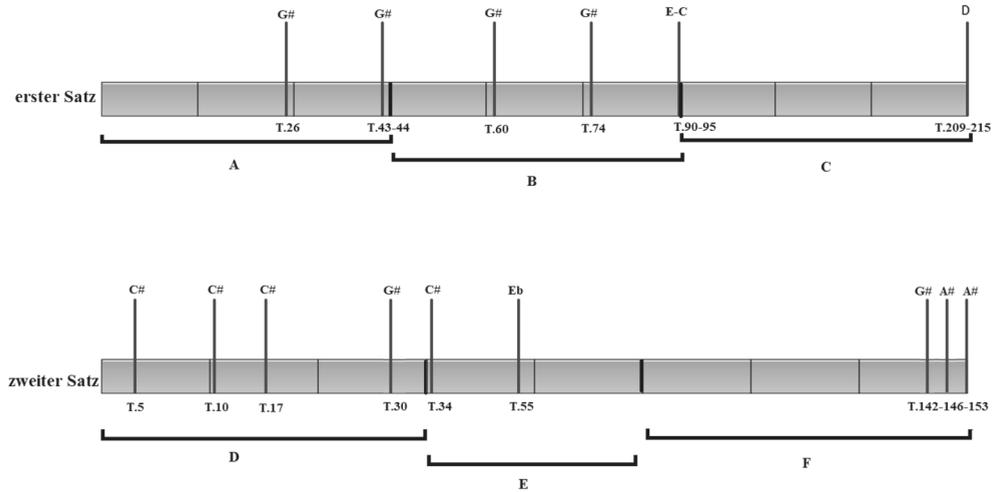


Abbildung 2: Schematische Darstellung des Auftauchens von Oktavkonzentrationen in *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“*

### C: Zur Aufgabe der zentralen Akkorde im Hinblick auf die Erfahrung von Zeit

Seit den 1990er Jahren treten zentrale Akkorde in Dutilleux Werken gehäuft auf, und auch sie stützen die musikalische Adaption der *mémoire involontaire*. Die zentralen Akkorde bestehen meist aus komplexen Klängen mit über sechs verschiedenen Tönen und zusätzlich oft einzelnen oktavierten Tönen. Da die Klänge nicht mit gleichen Timbres und in unterschiedlichen Lagen realisiert werden, unterscheiden sich die Klangergebnisse auch bei gleichem Tonvorrat erheblich. In den jeweiligen Sätzen von *The Shadows of Time* kommen die in Notenbeispiel 6 gelisteten zentralen Akkorde vor. Um das Erinnern beim Hörer zu ermöglichen, werden nur wenige Töne der zentralen Akkorde ausgetauscht, manche (*cis* und *fis*) kommen sogar in jedem Akkord vor und werden, wie hier das *cis*, zudem meist oktaviert, so dass sich der Klangeindruck festigt und intensiviert.

Das Diagramm zeigt vier zentralen Akkorde (1, 2, 3, 4) in einer musikalischen Notation. Jeder Akkord besteht aus mehreren Tönen, wobei der Ton cis in jedem Akkord vorkommt und oft oktaviert ist.

Notenbeispiel 6: Die vier zentralen Akkorde von *The Shadows of Time*

Akkordtyp	Position/Takt	Funktion
<b>zentraler Akkord 1</b>	Takt 6, 9 12–15, 18–20, 29, 46–47.	Der Akkord schafft oft die Grundlage für Melodien der Holzbläser oder anderer Gruppen. Umfang: <i>cis' – cis'</i> .
<b>zentraler Akkord 2</b>	Takt 10, 12, 15, 18, 20, 29, 46–47.	Oft in Holzbläsern, Umfang: <i>cis' – eis'</i> . Teilweise im Austausch oder in Verbindung mit dem zentralen Akkord 1. Besonders wenn sie direkt aufeinanderfolgen, zeigt dieser eine charakteristische klangliche Leere.
<b>zentraler Akkord 3</b>	Takt 49–53, 232–237, 240–241, 244.	Tritt gewöhnlich in den Streichern auf, realisiert eine Verbindung zwischen den verschiedenen Abschnitten.
<b>zentraler Akkord 4</b>	Takt 61–65, 68–71, 74–76, 97.	Kernmaterial in Notenbeispiel 4, gebildet aus Skala A-1, erhält die 1+3/ 2+2-Struktur in den Ober- und Unterstimmen.

Tabelle 2: Übersicht zum Vorkommen der zentralen Akkorde in *The Shadows of Time*

Caroline Potter sieht in den zentralen Akkorden leicht identifizierbare Brennpunkte; diese wirkten „almost as a magnetic source of attraction to which the music is constantly drawn“.<sup>23</sup> Warum braucht Dutilleux in seinem Schaffen aber überhaupt solche Brennpunkte? Wahrscheinlich, weil er für die Organisation der Tonhöhen vor allem Skalen und Konstellationen weniger Intervalle verwendet. Seine Musik entwickelt sich nicht oder nur selten anhand deutlich wiedererkennbarer melodischer Gestalten. Die zahllosen Melodien in Dutilleuxs Musik sind aus modalen Skalen und aus Kombinationen weniger Intervalle gewonnen. Im Unterschied zu auskomponierten motivisch-thematischen Entwicklungen erfährt die intervallische Lineatur der Melodien aber permanente minimale Veränderungen, neue musikalische Ausfaltungen basieren auf der unentwegten Mutation eines anfänglichen Musters. So kann es leicht geschehen, dass der Hörer die Erinnerung an bereits vorgestellte Intervallkonstellationen verliert und sich nur schwer im musikalischen Verlauf zu orientieren vermag. Den durch die Absenz motivisch-thematischer Entwicklungen eintretenden Eindruck von Nebulösem macht Dutilleux aber wett, indem er mittels der Zentraltöne und der zentralen Akkorde Brennpunkte aufleuchten lässt. Der Komponist hatte einmal von „Bodenlichtern auf den Flughäfen“ gesprochen.<sup>24</sup>

#### Widerspiegelungen von „*beaucoup plus modal que tonal*“

Prousts Formulierung sagt, dass es neben dem bewussten Zurückdenken an etwas Vergangenes auch das vielleicht ungewünschte, jedenfalls nicht beherrschbare, unwillkürliche Sich-Erinnern an etwas oder das ungewollte Eingedenken dessen gibt, was zu einem früheren Zeitpunkt geschah oder – in der Musik – erklang. Bei der kaum vorhandenen melodischen Gestalthaftigkeit rechnet die Verwendung von modalen Skalen als Kernmaterial mit der unbewussten Hörerfahrung, während bei den verschleiert tonalen Zentraltönen und zentralen Akkorden eher an die Bewusstseinschwelle dringt, ob es sich um bereits

23 Caroline Potter, „French Musical Style and the Post-War Generation“, in: *French Music since Berlioz*, hrsg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot u. a. 2006, S. 331–354, hier S. 333.

24 Dutilleux in: Thomas Meyer, „Die Freude am Klang... Thomas Meyer traf Henri Dutilleux zu einem Gespräch in Paris“, in: *NZfM* 166/3 (2005), S. 52–55, hier S. 53. Hier zitiert nach Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 24, 3. Spalte.

Erklungenes handelt. Dutilleuxs Spiel mit unwillkürlicher, aber nicht selten auch mit bewusster Erfahrung des Vergehens von Zeit kommt nicht nur in seiner kompositorischen Technik zum Vorschein, sondern tritt oft auch im Titel des jeweiligen Stücks zutage: Der erste Satz von *The Shadows of Time* heißt *Time*, der dritte Satz *Memory of Shadows*, und *Le temps l'horloge* für Sopran und Orchester handelt ebenfalls von Zeit, der unnachgiebigen Zeit des Uhrwerks.

Die Rede vom „Lauf der Zeit“ hat für gewöhnlich eine pessimistisch-sentimentale Färbung, und auch das Verhältnis zur ab- oder davonlaufenden Zeit unterscheidet Dutilleuxs Haltung als Komponist von der jener französischen Komponisten, die ihm zu Beginn seines Schaffens als Ausgangspunkt gedient hatten, beispielsweise von Debussy. Verglichen mit diesem, der eher vermied, persönliche Gefühle in seine Kompositionen einzubringen, gibt es solche emotionalen Spuren bei Dutilleux durchaus. Nur hüllt Dutilleux Gefühle in verschleierte Klangereignisse. Ebenso stehen die Titel abseits von objektiver Beschreibung, und die für Dutilleux charakteristische mysteriöse Klangentfaltung unterscheidet sich ebenso von dem, was Debussy anstrebte. Bei Olivier Messiaen trifft man zwar auf derartiges, doch gibt es bei ihm einen Umgang mit Modi, mit speziellen Akkorden oder vorbereitetem rhythmischen Material, der technisch dem ähneln mag, was Dutilleux tut, aber viel strenger ist und die Flexibilität vermeidet, die dessen Stücke charakterisiert. Vergleicht man drittens schließlich Dutilleuxs späteres Werk mit seinem eigenen früheren, soweit es bekannt werden konnte und nicht von ihm selbst zerstört wurde, so zeigt sich, dass Dutilleux von einer frühen Faszination für großflächig disponierte Musik zu einer Verschmelzung von persönlichem Mystizismus und perfekt-schöner Emotionalität gelangte.

Der 1916 geborene Dutilleux war acht Jahre jünger als Messiaen. Es gibt Forscher, die die beiden Komponisten verschiedenen Generationen zuordnen, ich aber bin der Meinung, dass sie derselben Generation französischer Komponisten angehören. Ihre Zugehörigkeit zu dieser gemeinsamen Generation wird musikalisch-technisch an der Bedeutung ersichtlich, die Modi für beide haben. Des Weiteren ist eine Gemeinsamkeit mit Messiaen, dass Dutilleuxs Augenmerk auf dem Erfinden und dem Ausarbeiten von Intervallstrukturen liegt. Messiaens Nutzung von Modi ist strikt, die Modi sind bei ihm unilinear und oktavidentisch aus gleichen Elementen geschichtet. Dutilleux hingegen vertraut auf die Basis der je gefundenen Skalensegmente, um sie dann melodisch zu verflüssigen. Dutilleux hat einmal gesagt: „Chez Messiaen, par exemple, il y a toujours une justification. Ainsi il utilise les modes avec une telle logique qu'on ne trouvera jamais chez lui une ‚fausse note‘.“<sup>25</sup> Verglichen mit dem, was er über Messiaens rigorose Kompositionsweise sagt, ist Dutilleuxs Umgang mit modalen Skalen das Ergebnis einer Kombination von dem, was er progressives Wachstum nennt, und den Erfordernissen eines pluralistischen musikalischen Materials, das vor deutlichen Anleihen an die Tradition nicht zurückscheut – nicht lehrbuchgetreu, sondern sich an die momentane klangliche Situation anschmiegend, einem natürlichen Vorgang gleich, zumeist im Aggregatzustand des Flüssigen. Dutilleux gelingt es, in die stete Transformation modaler Skalen eine persönliche Haltung einfließen zu lassen. In seinem äußerst flexiblen Umgang mit modalen Skalen liegt die vielleicht wichtigste Eigentümlichkeit seines Schaffens.

Von der Beziehung zwischen Modalität und Tonalität her gesehen dienen modale Skalen Dutilleux hauptsächlich für die Tonhöhenorganisation. Doch bleiben tonale

25 Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*, S. 76. In der englischen Ausgabe: „With Messiaen, for example, there is always justification. He used his modes so logically that you will never find a ‚wrong note‘.“  
 Grayman und Dutilleux, *Dutilleux. Music – Mystery and Memory*, S. 37f.

Elemente bei ihm nicht in einer traditionellen Anwendung stecken. Dutilleux trennt die Phänomene Modus und Tonart voneinander. Er lässt Zentraltöne und zentrale Akkorde in einer wohlherwogenen formalen Anlage zutage treten, um den Halt gebenden Wert tonaler Elemente für den musikalischen Ablauf wirksam werden zu lassen. Das geschieht aber unter einem diesmal gewollten Einfluss, dem des literarischen *Fin de Siècle*. Diesem gegenüber blieb der „Verteidigungsreflex“ aus, den Dutilleux verspürte, wenn man ihn – mit der Assoziation von „Maß, Eleganz, Esprit“ – als typisch französischen Künstler bezeichnete.<sup>26</sup> In der Traditionslinie des französischen Musikschaffens des 20. Jahrhunderts hat Dutilleux das Potential modaler Skalen weiter ausgelotet und dabei eine Methode gefunden, durch hervortretende klangliche Einzelereignisse in Kombination mit artifiziellen Skalen und nur wenige Töne umfassenden Intervallverbänden die Erfahrungen am musikalischen Material zu erweitern. Seine Musik nimmt damit einen weniger klaren Verlauf, zumal thematisch-motivische Entwicklung in ihr keine wesentliche Rolle spielt. Stattdessen vertraut er darauf, dass sein musikalisches Denken von der Charakteristik der Intervalle und Skalen getragen werde. Die verschleiern den Klangeffekte von Dutilleuxs Musik profitieren davon, dass die modalen Skalen nur phasenweise mit sich identisch bleiben. Wenn Zentraltöne und zentrale Akkorde einen tonalen Horizont aufspannen, eröffnen sie dem formalen Wachstum der Stücke einen abgesteckten und damit spezifischen, aber noch immer sehr weiten Raum. Damit führt Dutilleux Methoden der modalen Tonhöhenorganisation über ihre Heimstatt hinaus. Das hatte es zuvor nicht gegeben.

(Aus dem Chinesischen übersetzt von L. Odila Schröder.)

#### *Abstract*

Focusing on three of Dutilleux's mid to late orchestral works – *Timbres, espace, mouvement* ou «*La Nuit étoilée*» (1978), *The Shadows of Time* (1997) and *Sur le même accord* (2002) – this article gives insight into Henri Dutilleux's scale-defined pitch organization techniques and the role of colour in the works of the French composer. The paper questions the ambiguous relationship between tonality and modality, and asserts the previously only peripherally attested importance of modes for Dutilleux's works. An analysis of pitch organization demonstrates how Dutilleux's aesthetic and literature-inspired concepts of “progressive growing” function musically by foregrounding pivot chords or notes, and how their return reflects the idea of involuntary memory (“*mémoire involuntaire*”) derived from Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*.

---

26 Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 23, 1. Spalte.