

The Shadows of Time

Im Jahr 1995, kurz vor seinem achtzigsten Geburtstag, begann Dutilleux mit der Komposition eines neuen Werkes, welches das Boston Symphony Orchestra unter Seiji Ozawa schon ungeduldig erwartete. Seine Inspiration war diesmal kein Werk der Dichtung oder bildenden Kunst. Vielmehr wandte er sich erneut seinen zwei Hauptthemen zu, der Zeit und der Nacht bzw. den dunklen Schatten. Beide hatten ihn schon sein ganzes Leben zu Reflexionen angeregt. "Die Schatten der Zeit", das bedeutete im 50. Jahr nach Ende des zweiten Weltkrieges vor allem die Erinnerung an die Grauen der Unmenschlichkeit, mit der die Nationalsozialisten und ihre Handlanger gewütet hatten – "die klaffende Wunde des Jahrhunderts, die Stigmata, von denen alles seinen Ausgang nahm", wie Dutilleux es einem Interviewer zufolge ausdrückte.¹

Auf seinem Nachttisch lag in diesen Monaten das Buch *Les Enfants d'Izieu*.² Dessen Autorin dokumentiert nicht nur das Schicksal der in diesem Dorf versteckten und später ermordeten jüdischen Kinder, sondern zudem Worte, mit denen Kinder im Frankreich der 1990er-Jahre versucht haben, sich in die Situation dieser Opfer hineinzusetzen.

Nach verschiedenen wieder verworfenen Anfängen beginnt Dutilleux seine Arbeit schließlich mit der Musik für den dritten der geplanten fünf Sätze – mit dem, was er als das "emotionale Epizentrum" der Komposition bezeichnet. Er widmet ihn "Anne Frank und allen unschuldigen Kindern der Welt" und fügt, nur für die erste Hälfte dieses Satzes, dem Orchester einen Part für drei Kinderstimmen hinzu, die er die von heutigen Kindern nachempfundenen Fragen der jüdischen Kinder singen lässt.³ Dafür wählt

¹Jacques Doucelin: "Henri Dutilleux, enfant du siècle". In *Le Figaro*, 9. Oktober 1997.

²Rolande Causse: *Les Enfants d'Izieu* (Paris: Seuil, 1994). Hier geht es um 44 jüdische Kinder unterschiedlicher Nationalität, deren Eltern von den Nationalsozialisten deportiert worden waren. Nachdem sie ein Jahr lang auf einem Gutshof in der Gemeinde Izieu nahe Lyon in relativer Sicherheit gelebt hatten, wurden sie am 6. April 1944 auf Befehl des Lyoner Gestapo-Chefs Klaus Barbie zusammen mit ihren sieben Betreuern verschleppt, in das Vernichtungslager Birkenau deportiert und dort ermordet. Vgl. Serge & Beate Klarsfeld: *Die Kinder von Izieu: eine jüdische Tragödie*, Übers. Anna Mudry (Berlin: Hentrich, 1991). Besonders eindrucksvoll hat Reinhard Mey in seinem Lied "Die Kinder von Izieu" das Geschehen festgehalten (<http://www.reinhard-mey.de/start/texte/alben/die-kinder-von-izieu>).

³Vgl. Pierre Gervasoni, *op. cit.*, S. 1447: "Henri Dutilleux hat (im Buch von Rolande Causse) einige Seiten angestrichen, auf denen die Reaktionen heutiger Kinder auf das von der SS am 6. April 1944 begangene Verbrechen abgedruckt sind. So auf Seite 85 die Worte des 11-jährigen Sébastien, der ein Dutzend Fragen formuliert, die alle mit 'warum?' beginnen." Daraus destilliert Dutilleux die rudimentären Fragen der Kinderstimmen."

er einen Satztitel, der später wenig verändert zum Gesamttitel werden sollte: “Mémoire des ombres” (Erinnerung an die Schatten).

Die Uraufführung des zu Ehren der amerikanischen Auftraggeber englisch betitelten Werkes *The Shadows of Time* fand am 10. Oktober 1997 in Bostons Symphony Hall statt. Am 6. November 1997 dirigierte Seiji Ozawa die Berliner Philharmoniker in der deutschen (und damit europäischen) Erstaufführung, und am 20. März 1998 erreichte das Werk endlich Paris, diesmal im Rahmen einer Tournee des Boston Symphony Orchestra.

In dem ca. 24-minütigen Werk gehen der zentralen Reflexion über das Verbrechen an den jüdischen Kindern zwei Sätze voraus: “I. Les heures” (Die Stunden) und “II. Ariel maléfique” (Unheilvoller Ariel). Nach einem eingeschobenen “Interlude” folgen weitere zwei Sätze: “IV. Vagues de lumière” (Lichtwellen) und “Dominante bleue?” (Blaue Dominante?). Dutilleux verriet nie, wie die mysteriöse Frage im Titel des Finalsatzes zu verstehen ist. Er erklärte lediglich: “In meiner Vorstellung ist der Ton, der das Werk überwuchert und beendet, keineswegs Auflösung oder Symbol einer Beruhigung. Es handelt sich genau genommen um den Lauf der Zeit.”⁴ Der Ton, von dem Dutilleux spricht, ist das *cis*. Es durchtönt den Kopfsatz mit Ausnahme zweier Rahmenabschnitte fast lückenlos, zieht sich nach etwa der Hälfte des zweiten Satzes in den Hintergrund zurück, tritt im fünften Satz wieder hinzu und dringt dann in immer mehr Instrumentalstimmen ein, bis er endlich das Klangbild allein beherrscht.

Dutilleux legt dem Werk seine charakteristische Dreitonzelle aus Halb- und Anderthalbtonschritt zugrunde. Im zentralen Satz entwirft er für den Gesang der Kinderstimmen einen Part, der ausschließlich aus Transformationen dieser Komponente besteht; in den übrigen Sätzen bestimmt die Dreitonzelle stets den Beginn einer Kontur. Dies lässt sich gut beobachten im vierfach ertönenden Hauptthema. Es wird in den Eröffnungstakten in Form einer “Klangfarbenmelodie mit Nachhall” eingeführt. Ausgehend von der Zelle *a-gis-f* spielen vier Trompeten und das chorische Streichquartett eine Kontur, die in den Streichern in *ff pizzicato* akzentuierten Tönen absteigt, sich bald zur indirekten Zweistimmigkeit spaltet und dabei ein auskomponiertes Accelerando verwirklicht. Jeder Ton wird von einer oder zwei Trompeten mit einem längeren Notenwert in *sffp* verdoppelt, so dass dessen leiser Nachklang mit einem oder sogar zwei Folgetönen überlappt. Die ganze Kontur ist frei zwölftönig; d.h. sie enthält alle zwölf

⁴Dutilleux in einem Interview mit Patrick Szersnovicz, das im Januar 1998 unter der Überschrift “Henri Dutilleux, l’ombre du temps” in *Le Monde de la musique* erschien.

Halbtöne, verschränkt jedoch das letzte Viertel mit mehreren Wiederaufnahmen.⁵ Nachdem der untermalende Wirbel auf dem hängenden Becken verklungen ist, vereinen sich die Trompeten und Streicher zu Sechzehnteln, die zuletzt in echte Zweistimmigkeit übergehen. Fagotte, Pauken und Kontrabässe (mit nun *arco* spielenden Celli) fügen zuletzt eine Erweiterung in Form einer mehroktavigen Quintole hinzu, die in fallenden Quarten den Zentralton des Werkes, *gis*, erreicht.

The Shadows of Time I: Eröffnung mit Hauptthema und Erweiterung



Diese thematische Phrase greift Dutilleux im Verlauf des Werkes noch dreimal auf. Erstmals geschieht dies kurz vor Ende des Kopfsatzes. Dabei ertönt das initiierte Oktave *a*, in T. 1 lediglich ein dem Abstieg vorangestelltes Signal, nun auf drei Takte gedehnt in dicht gewobener Polymetrik, wobei die Trompeten und *pizzicato* spielenden Streicher mit hohen Holzbläsern und Hörnern verstärkt werden. Im Abstieg unterstreicht Dutilleux die ursprünglich Beteiligten nur durch ein Vibraphon. Nach einem verlängerten Quartengang,⁶ dem Vibraphon und Harfe eine besondere Farbe verleihen, erreicht die Musik erneut den Zentralton *gis*.

Die drei wie kadenzierend wirkenden Akkorde der Coda, die dieser Rahmenschließung folgen, greifen die Gegenüberstellung des Zentraltones *gis* mit dem "Eindringling" *cis* auf, die schon den Mittelabschnitt des Satzes beherrscht hat. Diesen Mittelteil (T. 6-37) charakterisiert zudem ein Akkord, den Dutilleux aus der vertikal gestellten A-Dur-Tonleiter gewinnt. Dieser immer wieder neu ansetzende Akkord⁷ wird in je unterschiedlicher Weise ergänzt; sei es mit einem melodischen Anhang derselben Klangkombination oder in zuvor unbeteiligten Instrumenten, sei es mit einem Einschub anderer Akkorde, bevor der ursprüngliche wieder erreicht wird. Besonders eindrücklich in dieser Struktur, der ein einzelner Akkord als

⁵Die Zwölftonreihe ohne Wiederaufnahmen: *a-gis-f-g-dis-fis-c-e-ais-cis-h-d*. Die letzten drei Töne, eingebettet in Wiederaufnahmen: [*dis-g*]-*cis*-[*e*]-*h-d*-[*ais*], *h*-[*gis-f-e-h-gis-e*]-*d*.

⁶Vgl. T. 44 Vibraphon in Quinten aufsteigend *a'-e''-h''*, dann in Quartan *fis-cis-gis-dis-ais* absteigend (zu polymetrisch gestalteten Gängen in Streichern/Harfe), dann wie zuvor.

⁷Vgl. hohe Streicher und Holzbläser in T. 6-7, 9-10: *a/cis/d'/fis'/gis'/h'/cis''*, später zusätzlich teilweise oktaviert und um die augmentierte Quint *eis* erweitert in T. 10-12, 15-16, 18-20, 29-30 und in der Coda T. 46.

Refrain dient, ist die Episode kurz vor der ersten Wiederaufnahme des Hauptthemas,⁸ in der ein vielstimmiges, chromatisch aufsteigendes und crescendozierendes Streicherglissando zum Einklang auf *cis* führt – diesem Ton, den ein Horn und zwei Trompeten sowie Marimba und Harfe schon einen ganzen Takt lang in je verschiedenen Tonwiederholungen in den Vordergrund gerückt haben und den mehrere andere Instrumente in den nachfolgenden Takten ihrerseits betonen.

Der Titel des zweiten Satzes verweist auf den „unheilvollen Ariel“. In einem Interview mit Myriam Soumagnac erläutert Dutilleux, dass Ariel für ihn einer der rebellierenden Engel in John Miltons *Paradise Lost* ist.⁹ Man kann spekulieren, dass Dutilleux in diesem Engel, der sich wie Luzifer Gott gleichzustellen sucht und so zur Inkarnation der Gewalt des Bösen wird, als Symbolfigur nationalsozialistischer Unmenschlichkeit verstand.

Der Satz beginnt mit einem Auszug aus der vertikalisierten A-Dur-Skala, die dreimal als Liegeklänge der fünfstimmig spielenden Kontrabässe erklingt, bevor diese in einen Einklang auf *cis* einschwenken. Ihre drei Liegeklänge werden nachschlagend von Pauken, Harfe und gezupften Celli durch den übermäßigen Dreiklang *f/a/cis* in Frage gestellt. Die konkurrierenden Ebenen bilden den Hintergrund für Staccatoläufe der gedämpften höheren Streicher, deren vereintes Crescendo überraschend zum Einklang auf *d* führt. Aus diesem *d* erheben sich, in jeder Stimme zeitlich und tonlich versetzt, chromatische Dreitoncluster. Deren Zielklang stellt die Harfe eine „so schnell wie nur möglich“ auszuführende Tonwiederholung auf *cis* gegenüber.

An dieser Stelle, wie angeregt durch das fünftaktig herrschende *cis*, etabliert Dutilleux eine neue tonale Wirklichkeit: Während die Streicher den als Endpunkt der kumulierenden Dreitoncluster erreichten neuntönigen Klang über *h* übernehmen, initiieren die Holzbläser eine ornamental wirkende Textur in Sechzehnteltriolen aus zwei Quintparallelen, deren eine aus verschiedenen Transformationen der Dreitonzelle zusammengesetzt ist.¹⁰ Es folgt eine weitere, in einer Kette von Dreitonzellen aufsteigend crescendozierende Quintparallele in Oboe und hoher Klarinette.¹¹ Aus dieser erhebt sich die Es-Klarinette mit einem strahlenden, rhythmisch freien

⁸Vgl. T. 30-34.

⁹Interview in *Intemporel, bulletin de la Société Nationale de Musique* 26 (4-6/ 1998).

¹⁰Vgl., in verschiedenen Transposition der Zelle *a-gis-f*, die Reihung Original, Umkehrung/Krebs/Umkkehrung/Original in T. 20-21 1.Flöte/1. Klarinette: *d-cis-b, cis-b-a, fis-a-b, cis-d-f, d-cis-b* (2. Flöte/2. Klarinette/1, Fagott von *fis*); ähnlich T. 23-25 Bassklarinette/3. Fagott.

¹¹II T. 26, Oboe 3: *b-cis-d, es-fis-g, b-cis-d*; Es-Klarinette: *f-gis-a, b-cis-d, f-gis-a*.

Solo, das die Dreitonzelle *a-gis-f* zum Ausgangspunkt eines neuen Zwölftonthemas macht. Verstärkt durch eine zweite Klarinette und nach wie vor in freier Behandlung des Tempos wiederholt die Solistin die Tonfolge, permutiert dabei jedoch das letzte Drittel der Reihe und spaltet den Ton *H* für die Bassinstrumente ab.¹² Schließlich greift eine neunstimmige Parallele der hohen Holzbläser das end-permutierte Thema als Ganzes auf, ebnet den zuvor ausdrucksvollen Rhythmus zu gleichmäßigen Sechzehnteltriolen und bereitet damit den Boden – über dem zunächst noch weiterklingenden Basston *H* – für eine bald darauf einsetzende, ungemein dichte Polyphonie verschiedener Transformationen dieser Reihe.¹³

The Shadows of Time II: Klarinetten thema und permutierte Ableitungen

Diese Themenentwicklung im Zentrum des Satzes rahmt Dutilleux mit einer Wiederaufnahme der zeitlich und tonlich versetzten chromatischen Dreitoncluster ein.¹⁴ Immer mehr hohe Instrumente greifen den Zentralton *gis* auf, während die Pauken und die durch Glissando hervortretenden Kontrabässe den fallenden Intervallschritt *c-Gis* einführen, der als Bindeglied zum Beginn des dritten Satzes dient.

Wie der französische Musikwissenschaftler Maxime Joos berichtet, begann Dutilleux die Komposition von *The Shadows of Time* mit dem Vokalpart der Kinderstimmen im dritten Satz.¹⁵ Ein Zusatz, den er über den Beginn des Gesanges in T. 2 drucken ließ, weist diese Kontur als *dans l'esprit du chant grégorien* (im Geiste gregorianischer Gesänge) konzipiert aus. Der Text besteht aus nur drei Komponenten. Innerhalb eines rahmenenden “La, la”, mit dem Dutilleux auf die Unschuld der kindlichen Opfer

¹²Vgl. II T. 29-30: Kontrafagott, Harfe, Celli und Kontrabässe.

¹³Vgl. in II T. 37-40: Flöten + 1. Klarinette = Original von *a*, Fagotte + Celli = Umkehrung von *h*, Bassklarinette + Bratschen = Original von *h*, Flöten + 1. Klarinette = Krebsumkehrung von *cis* (ohne Ton 1), Englischhorn + 2. Violinen = Umkehrung von *h* augmentiert, Flöten + Celesta = Umkehrung von *a*, Fagotte + Celli = Krebs von *h*, 2. Klarinette + Celesta + 1. Violinen = Umkehrung von *a*, Oboen + Klarinetten = Krebs von *a*.

¹⁴Vgl. II T. 42-47 mit II T. 9-14.

¹⁵Maxime Joos: *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux* (Paris: L'Harmattan, 1999), S. 214.

anspielt, erklingen in schlichten, ja kargen Worten die Fragen “Pourquoi nous ?” (Warum wir?), “Pourquoi l’étoile ?” (Warum der Stern?) und auch einfach “Pourquoi ?” (Warum?).

Die Gesangskontur ist ausnahmslos aus Ableitungen der Dreitonzeile gebildet, deren Grundform hier vom Zentralton ihren Ausgang nimmt und steigend (statt wie im *a-gis-f* der Themen der ersten zwei Sätze fallend) angelegt ist. Mit den beiden Tönen, die dem *gis* im vierten der acht Segmente vorangestellt sind, bildet Dutilleux die um eine Dritteloktave tiefere Transposition *e-f-gis*, deren Krebs das dritte und vierte Segment abrundet. Die erst ganz am Ende der Kontur erklingende Wendung *c-cis-e* repräsentiert die um eine Dritteloktave höhere Transposition der Zelle. Während die Umkehrung vom Zentralton aus, *gis-fisis-e*, und deren Krebs nicht Teil der Gesangskontur sind, verwendet Dutilleux mit der Spiegelung *c-dis-e-dis-c* in Segment 3 und 4 die um eine Dritteloktave tiefere Transposition von Umkehrung und Krebsumkehrung und mit der überraschend eingefügten Wendung *des-c-a* im vierten Segment die Umkehrung in Quarttransposition.

The Shadows of Time III: Die Gesangskontur der Kinderstimmen

La _ la _ la _ Pour-quoi nous? Pour-quoi?

Pour-quoi l'é-toi - - - le? La _ La _

Pour-quoi l'é-toi - - - le? Pour-quoi nous? Pour-quoi l'é-toi - - - le?

Pour-quoi nous? Pour - quoi? Pour-quoi l'é-toi-le? Pour-quoi? La _La _

Die Segmente der Gesangskontur verbindet ein Holzbläserunisono. Es imitiert einzelne Fragmente und sorgt so in der ganzen Passage für ergreifende Schlichtheit. Dabei kreist das Orchester zunächst achtzehn Takte lang um *gis*. Dann lösen sich die Instrumente vom Zentralton und der Unisonotextur und beginnen in homophonen Figuren, verschiedene eigene Transformationen der Dreitonzeile in ihre Linien einzubeziehen. Auf das vierte Segment der Kinderstimmen folgt ein aus den Tiefen bis in die

höchsten Höhen aufwärts crescendierender Lauf der Holzbläser, den die Streicher mit entsprechenden Glissandi unterstreichen und zusammen mit der Pauke durch einen betonten Einklang auf dem Zentralton bekräftigen. Segment fünf bis acht sind von mehreren großangelegten horizontalen Spiegelungen der Holzbläser begleitet.

Der durch die Kinderstimmen bestimmte Abschnitt umfasst 63 der insgesamt 140 Takte des Satzes. Es folgen zwölf Takte, die den Charakter eines instrumentalen Nachspiels haben. Das Orchester fasst die letzten vier Gesangssegmente und dieses Nachspiel durch einen wiederholten, mit verschiedenen Durchgangstönen überbrückten Tritonusschritt *D-Gis* zusammen, der mehrfach von einem Tamtamschlag (auf dem *D*) und einem Beckenwirbel (auf dem *Gis*) unterstrichen wird.¹⁶ Nachdem der letzte dieser Schritte von einem durch mehroktavige Glissandi modifizierten *D* überraschend nicht zum erwarteten *gis* geführt hat, sondern zu einem gleichfalls sieben Oktaven überspannenden *e*, zieht Dutilleux das mächtige Tutti in einem auskomponierten Accelerando zum *cis* zusammen. Ein Aufbäumen dieses *cis* durch Hinzufügung der höheren Oktaven führt zu einer neuerlichen beschleunigenden Zusammenziehung aller Stimmen, doch wird diese von einem vielfach synkopierten Aufstieg der Blechbläser übertönt.

Dies führt zur zweiten thematischen Passage des Satzes. Celli, Bässe und Posaunen, am Ende verstärkt durch Tuba und Fagotte, präsentieren die zweite Reprise des Hauptthemas.¹⁷ Als neue Gegenstimme ertönt ein getrillerter Aufstieg der hohen Holzbläser und Streicher, der von zwei auf acht Stimmen anwächst. Wie verschreckt durch einen Knall der Peitsche führt der abschließende Quartensfall der im *ff* vereinten tiefen Instrumente erneut nicht wie ursprünglich zum Zentralton *gis*, sondern zu dessen Unterterz *e*.¹⁸ Dieser Fall zum *e* wird sodann im Verlauf von zwölf Takten durch einen Kontrabass und das Kontrafagott weitergesponnen, bevor der Abschnitt mit einer instrumentalen Imitation des abschließenden Gesangssegmentes endet.¹⁹ Anschließend übernimmt wieder der Zentralton *gis* die Führung, zunächst nur in Nebenstimmen, dann als Einklang und schließlich als wiederholter Ausgangston des sehr verhaltenen zehntaktigen Paukensolos. Der Satz endet mit einer zweitaktigen Generalpause.

¹⁶Vgl. T. 39 / 42; 43-45 / 46, 48-51 / 52-55, 56-59 / 62-63, 64 / 68-71, 71-73 / (E!).

¹⁷Vgl. T. 91-96: Die im Kopfsatz indirekte Zweistimmigkeit ab Ton 3 ist hier durch echte Intervalle ersetzt. Die Sechzehnteltriolen am Ende des Themas sind verlängert.

¹⁸Der Quartensfall, ursprünglich *es-b-f-c-g-d* / *gis*, ertönt hier als *es-b-f*, *gis* (sic)-*d-a* / *e*.

¹⁹Vgl. T. 107-109 Harfe + Kontrabässe: *E'-Cis'-C'-E'* mit dem abschließenden "la-la" der Kinderstimmen in T. 62-63.

Das 26-taktige Interludium ist in der Partitur mit einer Überschrift, die in Stil und Größe denen der fünf betitelten Sätze entspricht, auf dieselbe Stufe gehoben. Dennoch entsteht der Eindruck, es handle sich um eine lediglich deutlich abgesetzte Fortspinnung des zentralen Satzes. Dazu tragen drei Merkmale bei: der wiederholte Einschub homophoner, ruhig fortschreitender Streichertexturen, die Gestaltung der Diskantstimme in Ganztongängen und die Prominenz indirekter Orgelpunktöne.

- Am Ende des dritten Satzes hat Dutilleux die Streicher auf sechsstimmig *mf* – *p* – *pp* spielende Kontrabassflageolets reduziert; im Interlude übernimmt das ebenfalls sechsstimmig gesetzte chorische Streichquartett diese Textur, wobei dessen *ppp con sordino* das Diminuendo fortsetzt, während das Register deutlich tiefer liegt.²⁰
- Der Ganztongang *g-a-h-cis*, mit dessen variiertem Wiederholung das Paukensolo den dritten Satz beendet, bestimmt den Diskantverlauf zahlreicher Streichersegmente im Interlude.²¹
- Die drei an Umfang abnehmenden homophonen Einwüfe der Bässe am Ende von Satz III setzen jeweils unter dem Diskantton *cis* (dem "Eindringling") ein. Im Interlude ist es der Zentralton *gis*, der drei Passagen zunehmend kürzeren Umfangs durchklingt.²²

Auch vom Folgenden ist dieses Interlude deutlich abgesetzt. Dutilleux verlängert sowohl den Abschlusston als auch die Generalpause zu Beginn des vierten Satzes mit Fermaten. Im Satztitle "Vagues de lumière" (Lichtwellen) scheint der Komponist einen wieder ganz anderen Aspekt der "Schatten der Zeit" in den Blick zu nehmen: die unvorstellbaren Räume zwischen Sekundenbruchteilen und Jahrmillionen, die das Licht eines nahen Leuchtkörpers oder eines fernen Sterns braucht, um unser Auge zu erreichen. Der Satz beginnt mit einem 28 Takte umfassenden Segment ohne Streicher, in dem wie zitternd wirkende Triller und Ton- bzw. Akkordwiederholungen mit homophonen Passagen wechseln, die sich durch ständige Synkopen einem metrischen Verständnis widersetzen. Auf diese metaphorische Vertonung der unergründlichen Dimension der Zeit folgt ein fast ebenso langes Segment, in dem Quarten- und Ganztongänge eine Ordnung suggerieren, der durch vielerlei Glissandi spürbar der Boden entzogen wird, bis sich schließlich alle Instrumente auf *cis* vereinen.

²⁰Vgl. III T. 125-130, 132-133, 137.

²¹Vgl. das Ende des Paukensolos in III T. 135-138: *f-g-g-a-h-h-cis'*, *f-g-g-a-a-h-cis'* mit Violine I in Interlude T. 1: *g-a-a-h-cis'*, T. 4-5: *g-a-a-h*, T. 8: *d'-c'-b, cis'-h-a-g* etc.

²²Das *gis* durchklingt Interlude T. 2-12 mit 20 gestaffelt ertönenden und im Nachklang überlappenden Einsätzen; in T. 13-18 sind es noch sechs Einsätze, in T. 21-22 nur noch vier.

Ein auskomponiertes Accelerando, das sich mit immer wieder neu ansetzenden Aufwärtsläufen über sechzehn Takte hinzieht, leitet über in die dritte Wiederaufnahme des Hauptthemas. Als vollständige Linie ertönt sie diesmal im Vibraphon, mit Verdoppelung einzelner Töne in den Trompeten, Geigen und Bratschen. Wie schon bei der vorigen Wiederaufnahme des Themas kurz vor Ende des dritten Satzes komponiert Dutilleux die gegen Ende zunehmend erweiterte Zwölftonfolge mit einer Gegenstimme. Allerdings handelt es sich bei dem, was hier in Harfe, Posaunen und den tiefen Streichern erklingt, um die intervallgetreue Umkehrung des Themas, die als synchrone Spiegelung den originalen Rhythmus verstärkt. Die abschließenden Sechzehnteltriolen sind diesmal auf mehrere Takte gedehnt und enden im *fff* auf einem wiederholten *D*.

Dieses *D* klingt in den ersten Takt des Finalsatzes hinüber, macht dann jedoch einem Vorspann aus verschränkten Quinten und Quarten Platz, aus dem sich in T. 6-10 eine homophone Streicherphrase erhebt. Eine von der ersten Trompete angeführte Fortspinnung führt zu einer dreisträngigen Textur: Die Blechbläser mit Dämpfer wiederholen die Streicherphrase, die antiken Zimbeln stellen darüber eine augmentierte Fassung der ersten vier Töne der Diskantkontur (Ton 5-7 folgt jenseits der Gegenüberstellung), und die Geigen zitieren die Essenz des Kindergesanges aus Satz III:

The Shadows of Time V: Diskant der siebenstimmigen Streicherphrase



The Shadows of Time V: Die dreisträngige thematische Entwicklung

Wenig später gehen einzelne Stimmen dazu über, die “*dominante bleue*” aus dem Titel dieses fünften Satzes in den Vordergrund zu rücken. Dies beginnt mit gestaffelten Aufwärtsläufen der Holzbläser, deren Zielton *cis*

von Harfe und Marimba unterstrichen wird. Ein Horn verstärkt die Wirkung mit z.T. crescendierenden Liegetönen auf *cis* und mit von *cis* eingerahmten Figuren. Schließlich vereint sich das Tutti erstmals zum Einklang auf *cis*.²³ Von da an “wuchert der Ton in alle Stimmen hinein”, wie Dutilleux es beschreibt. Während die Streicher 42 Takte lang immer wieder zu einem einzigen tiefen Akkord unter *cis'* zurückkehren,²⁴ wechseln sich die übrigen Instrumente in zunehmender Dichte mit Tonwiederholungen ab, die “*comme un mouvement d’horloge*” (wie die Bewegung eines Uhrwerkes) klingen sollen. Die in unterschiedlichen Notenwerten übereinander gestellten Tonwiederholungen werden nach Ende des Streicherakkordes vom Klacken eines hohen Toms, später eines Tempelblocks begleitet und verträpfeln schließlich, “ohne jedes Ritardando”.

Mit dem zyklischen Hauptthema, dem Zitat der Kinderstimmenkontur im Finalsatz und dem Zentralton *gis* sowie der fast allgegenwärtigen Dreitonzelle verleiht Dutilleux dem Werk eine spirituelle Basis, die die Zeit aus verschiedenen Blickwinkeln reflektiert: als in ihrem Wesen unbegreiflich, als für den Menschen ganz verschieden schnell vergehend und dabei doch “wie ein Uhrwerk” immer gleich tickend, und als im Blick auf die Gräueltaten der faschistischen Mörder für die Opfer drohende Zukunft und für die Nachfahren düster verschattete Geschichte.

Die mysteriöse “blaue Dominante” *cis* wirkt in diesem Ablauf wie ein Symbol der bedrohlich lauernnden Todesgefahr, der die für eine Weile in scheinbarer dörflicher Sicherheit lebenden Kinder letztlich nicht entinnen konnten. Diese Todesgefahr ist mit dem ersten Erklingen des tönenden “Eindringlings” bereits latent präsent, tritt dann für eine Weile in den Hintergrund. Jenseits des Scheitelpunktes jedoch drängt sie sich neuerlich ins Bewusstsein. Schließlich übernimmt sie zunehmend die Führung, bis sie am Ende alles überschattet und zur allein herrschenden Wirklichkeit wird.

²³Vgl. die Aufwärtsläufe bei [68], den Tutti-Einklang bei [70].

²⁴Vgl. die Passage von [72] bis [76].