

**Le temps l'horloge**

Der Zyklus mit dem Untertitel *Cinq épisodes pour soprano et orchestre* entstand in den Jahren 2006-2009. Im Jahr seines neunzigsten Geburtstags hatte Dutilleux einen von drei großen Orchestern bzw. Festivals und ihren Dirigenten gemeinsam unterzeichneten Kompositionsauftrag erhalten: vom Saito Kinen Festival Matsumoto unter Seiji Ozawa, dem Boston Symphony Orchestra unter James Levine und dem Orchestre National de France unter Kurt Masur. Er schrieb die ersten drei Lieder – das titelgebende “Le temps l'horloge” und “Le masque” nach Jean Tardieu sowie “Le dernier poème” nach Robert Desnos – im Jahr 2006-2007 für die amerikanische Sopranistin Renée Fleming. Die designierte Solistin sang alle drei Erstaufführungen: zunächst die Welt-Uraufführung im Rahmen des Saito Kinen Festivals in Matsumoto am 6. September 2007 unter Seiji Ozawa, dann die amerikanische Premiere mit dem Boston Symphony Orchestra in der Symphony Hall am 29. November desselben Jahres.<sup>1</sup> Nachdem Dutilleux als vierten Satz (“Interlude”) eine musikalische Ekphrasis auf Jean Tardieus Prosagedicht “Le Futur antérieur” und als Abschluss das Lied “Enivrez-vous” auf den berühmten Text von Charles Baudelaire hinzugefügt hatte, erlebten die Pariser am 7. Mai 2009 im Théâtre des Champs-Élysées die Uraufführung des fünfteiligen Zyklus mit dem Orchestre National de France unter Seiji Ozawa. Das Notenmaterial ist bei Schott verlegt.

Das erste Gedicht, das Dutilleux für seinen Zyklus wählte und dessen Titel er als Gesamttitel übernahm, ist eine Reflexion des Dichters, Dramatikers und Rundfunkpioniers Jean Tardieu (1903-1995) über die unterschiedliche Wahrnehmung und Wirkung der Zeit: die objektive, von Uhren gemessene Zeit gegenüber der von einzelnen Menschen je nach Alter und Situation subjektiv verschieden erlebten Zeit.

<sup>1</sup>Die Beziehung zwischen Dutilleux und dem Boston Symphony Orchestra ist besonders eng. 1954 dirigierte Charles Münch dort die amerikanische Erstaufführung der *Symphonie n° 1*. Noch während Münchs Zeit als Generalmusikdirektor war Dutilleux einer der Komponisten, die beauftragt wurden, ein Werk für das 75. Jubiläum des Orchesters beizutragen. Er antwortete mit der *Symphonie n° 2 “le Double”*, die Münch und das Boston Symphony Orchestra 1959 uraufführten. Während Seiji Ozawas Zeit als musikalischer Direktor erging ein weiterer Kompositionsauftrag an Dutilleux, resultierend in der Uraufführung von *The Shadows of Time* 1978. Anlass für den unter James Levine ausgesprochenen gemeinsamen Kompositionsauftrag war das 125. Jubiläum des Orchesters, das *Les Citations* 2011 in Konzerten und für eine Tonaufnahme einspielte. Weitere Dutilleux-Werke im Repertoire dieses Orchesters sind das Cellokonzert *Tout un monde lointain* und das Orchesterwerk *Métaboles*. In den Jahren 1995 und 1998 lehrte Dutilleux zudem in der Sommerakademie des Boston Symphony Orchestra, dem Tanglewood Music Center in Massachusetts.

**Le temps l'horloge**

L'autre jour j'écoutais le temps  
 qui passait dans l'horloge.  
 Chaînes, battants et rouages.  
 Il faisait plus de bruit que cent  
 au clocher du village  
 et mon âme en était contente.

J'aime mieux le temps s'il se montre  
 que s'il passe en nous sans bruit  
 comme un voleur dans la nuit.<sup>2</sup>

Der Dichter beschreibt, wie er der Zeit 'zuhört': Diese manifestiert sich einerseits in einem mechanischen Gerät durch Ketten, Klöppel, Zahnräder und beträchtlichen Lärm; andererseits geht sie vorbei, ohne dass sie überhaupt bemerkt wird, wie ein Dieb in der Nacht. Am besten ist es, bekräftigt der Dichter, "wenn sie sich zeigt" – wenn man sie bewusst erlebt.

Das Lied beginnt mit sehr leisen Klarinettengirlanden, deren Linie über gedämpften Streicherakkorden mit zwölftaktigem Bass-Anker *a* durch Bratschenglissandi wie weichgezeichnet verdoppelt wird. Zur modifizierten Wiederholung des dreitaktigen Vorspiels setzt die Sopranistin mit einem übermäßigen Dreiklang über *e* ein; symmetrisch dazu rundet die das Wort *horloge* hervorhebende Parallele von Flöte und Trompete das erste Verspaar mit einem rahmendem *e* ab, nachdem dessen zweite Hälfte vom Staccato triolisch gespaltener Flötentöne 'mechanistisch' unterteilt worden ist. Eine Abweichung von der metrischen Schlichtheit dieser Phrase steuern die Woodblocks bei: Sie unterlaufen die ansonsten eindeutigen 3/8-Takte mit acht 4/8-Gruppen ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ||.

Der Rest der ersten Gedichtstrophe klingt größtenteils lautmalerisch. Zur Beschreibung des Uhrwerks ertönen von einem Instrument zum anderen weitergereichte Tremoli und aufschießende Streicherglissandi. Die Sopranistin setzt mit *gis'* ein, erreicht den Höhepunkt des Crescendos, in dem sie über einem explodierenden Beckenwirbel vom ungeheuren Lärm des Uhrwerks erzählt, auf *gis''*, und beschließt die Strophe auf *cis'*, über einem dreimal wiederholten Streicherakkord mit Klarinetten-tremolo. Das Nachspiel der Strophe bestreiten freirhythmische, kadenzartige Soloeinlagen: Das Cembalo, gegen Ende in Parallele mit der Klarinette, strebt aufwärts zu einer ersten Fermate über einem Flageoletakkord der Streicher; die Klarinette allein fällt beschleunigend abwärts, wird dort von einem Tamtamschlag empfangen und steigt dann diminuierend wieder auf, um diese Phrase auf einem vom Vibraphon unterstrichenen *gis* ebenso zu beschließen, wie sie begonnen hat.

<sup>2</sup>Jean Tardieu, Nr. IV in der Sammlung *Plaisanteries. Quatre airs légers pour flûte à bec*, aus dem Gedichtband *Formeries* (Editions Gallimard, 1976), S. 88.

Den Beginn der kurzen zweiten Gedichtstrophe markiert Dutilleux mit Andeutungen einer Reprise: Die Gesangslinie zu der entscheidenden, durch eine vom Komponisten hinzugefügte Wortwiederholung hervorgehobenen Aussage "J'aime mieux le temps s'il se montre que s'il passe en nous sans bruit" weicht erst ganz am Schluss ab von der Vorlage der Anfangsphase "L'autre jour j'écoutais le temps qui passait dans l'horloge". Dazu steigen Fagott und Viola chromatisch aufwärts, während das Cello seinen ursprünglichen Orgelpunktton *a* in Erinnerung ruft. Den letzten Vers begleiten Solobeiträge verschiedener Instrumente,<sup>3</sup> bevor zuerst die Singstimme zu "dans la nuit", dann auch die Holzbläser und Streicher in die Höhe entschwinden und auf der leeren Quint *a'''/e'''* – einem um zwei Oktaven höher versetzten Echo der Quint, die den Schluss des ersten Verspaares bildet – verklingen.

Das zweite Gedicht im Zyklus, ebenfalls von Jean Tardieu, beschreibt eine Maske aus hohler Bronze mit geschlossenen Augen, die in der klingenden Wüste langsam und einsam in die Höhe steigt. Mühelos fliegt der Dichter auf und nähert sich ohne jede Angst dem patinagrünen, seit zehntausend Jahren schweigenden Gesicht. Er klopft auf Stirn und Lider; der Klang erschreckt und beglückt ihn. Er wird das Geheimnis der Maske nicht verletzen und bleibt nahe bei dem Gesicht, dem er sich ähnlich weiß. Rundum ist Leere, leuchtende Sommernacht.

#### Le masque

Un lourd objet de bronze creux  
en forme de masque aux yeux clos  
s'élève lentement et seul  
très haut dans le désert sonore.

Jusqu'à cet astre vert, à cette Face  
qui se tait depuis dix mille ans,  
sans effort je m'envole,  
sans crainte je m'approche.  
Je frappe de mon doigt replié  
sur le front dur sur les paupières bombées,  
le son m'épouvante et me comble :  
loin dans la nuit limpide  
mon âme éternelle retentit.

Rayonne, obscurité, sourire, solitude !  
Je n'irai pas violer le secret  
je reste du côté du Visage  
puisque je lui parle et lui ressemble.  
Cependant tout autour la splendeur c'est le vide,  
brillants cristaux nocturnes de l'été.<sup>4</sup>

<sup>3</sup>Bassklarinetten T. 43-45, Tuba T. 45-47, kontrapunktisch dazu erst 2. Klarinette T. 46, dann Pauke und Harfe T. 47-48; abgerundet mit einem Schlag auf das hängende Becken.

<sup>4</sup>Jean Tardieu, aus der Sammlung *Histoires obscures*. In *Le Fleuve caché. Poésies: 1938-1961* (Editions Gallimard, 1961), S. 237.

Die musikalischen Linien, die Dutilleux für dieses Lied entwirft, entsprechen den entscheidenden Bildern des Gedichtes: ein wiederholtes, langsames aber unaufhaltsames Aufsteigen, dem ein meist beschleunigter Abstieg folgt. So erhebt sich die Singstimme in Strophe I im Verlauf von 4½ Takten von *cis'* bis *a''* und fällt dann in nur 1½ Takten zum *cis'* zurück. In dem Vers, der beschreibt, wie der Dichter mit dem Finger auf Stirn und Lider des Gesichtes klopft – in der großen Höhe, zu der die Maske aufgestiegen ist und zu der auch er sich aufgeschwungen hat – führt der Aufstieg vom selben *cis'* hinauf zum *gis''*, um von dort als Oktave abzufallen. In ähnlichen, unterschiedlich komprimierten Verhältnissen verlaufen auch die Kurven anderer Sätze im Vokalpart. Auch die Instrumentalstimmen enthalten zahlreiche allmähliche Aufwärtsbewegungen.<sup>5</sup>

Harmonisch wird die Musik bestimmt von der Gegenüberstellung ausgedehnter Parallelen reiner Quartan<sup>6</sup> mit melodischen Manifestationen der verminderten Quart.<sup>7</sup> Trotz zahlreicher stark erweiterter Akkorde ist auch dieses Stück in Zentraltönen verankert. In den ersten drei Vierteln des 46-taktigen Liedes ist dies der Ton *cis*. Im Anschluss an den *ff*-Höhepunkt des Orchesters zum gesprochenen Text des Verses, mit dem der Dichter seine Ähnlichkeit mit der Maske bekennt, treten ein zweiter und dritter Ankerton in den Vordergrund, die sich als die Quinten bzw. Quartan unter und über dem *cis*, *fis* und *gis = as*, erweisen. Das *pp subito*, in dem der Vers über die Sommernacht erklingt, beginnt in Tuba, Pauke und Harfe mit einem orgelpunktartigen *as*, dem im Flageolett der Streicher und in den übrigen Blechbläsern ein vom *fis* gekrönter Akkord gegenübersteht. Die Sängerin greift die beiden Töne im Nonensprung *fis'-gis''* auf, wenn sie das Bild mit der Begeisterung für die "glänzenden nächtlichen Kristalle" abrundet. Noch der vielfach nachschwingende Orchesterakkord der letzten fünf Takte stellt ein melodisches Gis-Dur (besonders eindrücklich in der wiederholten Diskantwendung *his–dis–his*) dem Basston *Fis* gegenüber.

<sup>5</sup>Siehe T. 1-8 in den Flöten denselben Aufstieg von *cis'* bis *a''* wie im Sopran; dazu Celli und Klarinetten; Streicher T. 13-15, Holzbläser T. 15 und Streicher T. 33-35 beschleunigt.

<sup>6</sup>Auffällige Quartanparallelen erklingen in T. 1-2, 3-4 (ausgehend von den Celli, fortgesetzt in Klarinetten + Bratschen), in T. 7-8 (Klarinetten + zweite Violinen), sowie ähnlich in T. 16-18 und 33-36.

<sup>7</sup>Dutilleux notiert dieses in anderem Kontext als große Terz gehörte Intervall konsequent als verminderte Quart; vgl. Harfe/Flöte 2 T. 1-3 : *cis–f–cis*, Gesang T. 3 und 6: *cis–(d–e)–f / f–cis*, Piccolo T. 7-8: *eis–a*; Bässe/Celli T. 11-12: *cis–f–cis*, ... *f–cis*, dazu weitere Celli *gis–c–gis* unter *dis–g–dis* und Violine I *fis–b–fis*; Hörner T. 17-18: *cis–f–cis*; Gesang T. 38-39: *fis–b–fis*. Das ändert sich erst am Ende des Liedes, wo das Intervall als Terz gehört werden soll; vgl. Gesang T. 40-41: *gis–e ... e–c*.

Die Gesangslinie bewegt sich vorwiegend triolisch vor duolischen Rhythmen im Orchester. Für herausgehobene Worte setzt Dutilleux erneut vielfarbiges Schlagzeug ein: Ein leiser Schlag auf das hängende Becken bereitet das Aufsteigen ("s'élève") der Maske vor, ein Wirbel der großen Trommel unterstreicht zusammen mit einem Marimbatremolo den Blick auf das Gesicht, das wie ein "grüner Stern" erscheint. Celestafiguren begleiten den mühelosen Flug des lyrischen Ich, drei Tamtamschläge das Klopfen auf Stirn und Lider. Der dritte Schlag, auf dem tiefsten Tamtam und in plötzlichem *ff*, wird von den Streichern in kurzem *fff*-Pizzicato bekräftigt, während einige Blechbläser länger nachklingen und das nur für diesen Moment hinzutretende Akkordeon einzelne Töne weiterklingen lässt. In die unter einer Fermate still stehende Musik hinein singt die Sopranistin eine zwölftönige Vokalise, die der ungeheuerlichen Geste – einer menschlichen Berührung der geheimnisvollen Maske – wortlos nachsinnt. Später, bei der Erwähnung des Lächelns, bricht die Sängerin noch einmal in ein Melisma aus, das diesmal von Flöten und Celesta mit Ergänzung in der Harfe untermalt wird. Die in kräftigem Crescendo gesprochenen und von ebenfalls crescendierenden Aufwärtsskalen in Streichern und Holzbläsern begleiteten Worte über das Gesicht, dem das lyrische Ich zu ähneln meint, sorgen für einen zweiten dynamischen Höhepunkt, der durch das folgende *pp subito* eines Flageolettakkordes ins Unheimliche abgedämpft wird. Dabei tritt, erstmals in diesem Lied, die Pauke hinzu und unterlegt der Betrachtung der nächtlich glänzenden Kristalle des Sommers zusammen mit Tuba und Harfe die Wendung zum *as* bzw. *gis* als neuem Basston. Den gedehnt melismatischen Abstieg ("nocturne") der Sängerin untermalt ein zehntöniger Klang aus Holzbläsern, Celesta und Harfe. Im Nachspiel ziehen sich die Holzbläser bald zurück, und auch die Pauke, die den endgültigen Basston *Fis* eingeführt hat, überlässt dem leisen, homorhythmisch repetierten Streicherakkord allein den ins Nichts verklingenden Ausklang des Liedes.

Wie schon in seiner frühen Vertonung von Jean Cassous "La geôle" und in der zweiten Hälfte seiner Komposition auf Paul Gilsons Gedicht "San Francisco Night" durchmisst Dutilleux in der zweiten Liedhälfte seiner Vertonung dieses Gedichtes von Jean Tardieu erneut, jedoch in einer wieder neuen Variante, den Raum *gis-cis-fis*. Den drei Texten gemeinsam ist ein Gefühl der Bedrücktheit – einer Einsamkeit, die den Sinnenden zu tiefem Nachdenken über sich und seine Stellung in der Welt veranlasst. Masken, deren Augen geschlossen sind, scheinen den Betrachter zu ignorieren. Er ist mit sich allein wie in einem Kerker oder in einer unzugänglich scheinenden fremden Stadt.

Der Text, mit dessen Vertonung Dutilleux die ursprüngliche Version seines Zyklus beschloss, ist ein bewegendes Gedicht von Liebe und Verlust. Robert Desnos (1900-1945), ein Kollege von Dutilleux und Tardieu bei Radio France, war in der Résistance aktiv. 1944

### Le dernier poème

J'ai rêvé tellement fort de toi,  
J'ai tellement marché, tellement parlé,  
Tellement aimé ton ombre,  
Qu'il ne me reste plus rien de toi.  
Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres  
D'être cent fois plus ombre que l'ombre  
D'être l'ombre qui viendra et reviendra  
Dans ta vie ensoleillée.<sup>8</sup>

wurde er aufgrund einer Denunziation von der deutschen Besatzungsmacht verhaftet und durchlief mehrere Konzentrationslager. Er überlebte die Befreiung von Theresienstadt, starb dort jedoch wenige Wochen später an Typhus, mit dem er sich noch in den letzten Kriegswochen angesteckt hatte. "Das letzte Gedicht" wurde nach seinem Tod gefunden. Es handelt sich um eine leicht erweiterte Form eines seiner frühen Gedichte. Eine Variante ist in die Innenwand des Denkmals für die Märtyrer der Deportation auf der Île de la Cité in Paris eingraviert.<sup>9</sup>

Dutilleux schreibt für diesen Text eine Musik, die in den ersten neun der nur fünfzehn Takte auf einer synkopischen, zwischen den Bassoktaven auf *B* und *G* wechselnden Figur ruht. Das zweitaktige Vorspiel, farblich beschränkt auf diese synkopischen Bassoktaven und eine Akkordfolge im Akkordeon, gibt Stimmung und Textur für den längeren Abschnitt vor, in dem Dutilleux die ersten sechs der acht Gedichtzeilen vertont. Für den Rest des Liedes wird die Bassfigur von einem siebenfachen, von der Pauke unterstützten Klang über *B'/Es/B* abgelöst, über dem das Lied im letzten Nachspieltakt mit einem vielfach erweiterten Es-Dur-Dreiklang verklingt.

*Le temps l'horloge* III: Das Vorspiel, thematische Grundlage in T. 3-9

<sup>8</sup>Robert Desnos, aus *Domaine public* (Editions Gallimard, 1953). Paul Celan (*Gesammelte Werke* IV [Frankfurt: Suhrkamp, 1992], S. 802-803) hat eine der Varianten nachgedichtet: "Vor lauter Von-dir-Träumen, / lauter Gehen, lauter Sprechen / mit deinem Schatten, lauter Ihn-Lieben, / bleibt mir nun nichts mehr von dir, / bleibt mir nur dies: der Schatten Schatten zu sein, / der Schatten-Schemen, / der ein und aus geht / bei deinem sonnigen Leben."

<sup>9</sup>Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Mémorial\\_des\\_Martyrs\\_de\\_la\\_Déportation](https://de.wikipedia.org/wiki/Mémorial_des_Martyrs_de_la_Déportation) (27.2.2016).

Im Verlauf der ersten Verse gewinnt das Akkordeon Unterstützung von den Celli, die Kontrabässe von Pauken und Harfe. Die Sopranistin singt eine Kontur, die aus Tönen der Begleitinstrumente gebildet ist.<sup>10</sup> Dies wirkt besonders ansprechend, als sie zum dritten, eine Entwicklung einleitenden Zweitakter von einer Klangfarbenmelodie wechselnder Instrumente verdoppelt wird.<sup>11</sup> Im harmonisch neu geankerten zweiten Abschnitt des Liedes übernehmen die Violinen diese Verdoppelung der Gesangslinie. Dabei stellen sie zum abschließenden Verspaar dem *B-es-B-es* der Pauken und tiefen Streicher eine gänzlich unverwandte Skala – *cis-d-e-f-g-a* – entgegen. Auch im Nachspiel klingt das *cis* in den Violinen bis in den Schlussakkord weiter, während das Akkordeon, das sich nach langer Pause erst hier wieder beteiligt, zwischen den beiden tonalen Feldern vermittelt.

Als Dutilleux seinen Zyklus zwei Jahre nach der Uraufführung der ursprünglichen dreiteiligen Form durch zwei weitere Stücke ergänzte, wählte er zunächst eine in seinem Werk bis dahin nicht vorkommende Gattung: die der instrumentalen Transmedialisierung eines dichterischen Textes.<sup>12</sup> Der zugrunde gelegte Text ist ein Prosagedicht von Jean Tardieu mit dem Titel *Le Futur antérieur*. Der Ausdruck bezieht sich, oberflächlich betrachtet, auf eine grammatikalische Zeitform, im Deutschen "Futur II" genannt. Hier stellt der Sprechende sich einen Rückwärtsblick aus der Zukunft vor: Er projiziert, was eines Tages geschehen sein wird.<sup>13</sup> Tardieu beschreibt dies im ersten Absatz seines Gedichtes als eine Lebenshaltung,

<sup>10</sup>So singt sie den Vers "J'ai rêvé tellement fort de toi" als Linie aus *es-fis-fis-fis-b-b-c-g-fis*, d.h. ausschließlich aus Tönen des ersten Akkordeon/Cello-Akkordes und der ersten synkopischen Oktave in Pauke, Harfe und Bässen.

<sup>11</sup>Vgl. die Töne "Qu'il ne me reste plus rien de toi": *es'* (mit Fagott 2), *g'* (mit Klarinette 1), *fis'* (mit Fagott 1), *a'* (mit Oboe 2), *b'* (mit Oboe 1), *h'* (mit Flöte 2), *d'* (mit Flöte 1), *cis''* (mit Piccolo), *e''-f''-gis''* (mit Flöte 1). "Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres" ertönt zu einem von oben nach unten 'weggewischten' Streicherakkord und "D'être cent fois plus ombre que l'ombre" als *fis'* (mit Fagott 1) ergänzt durch *h'-c''-gis'-e'-d'* (mit Trompete).

<sup>12</sup>In Analogie zur literaturwissenschaftlichen Gattung der *Ekphrasis* – der poetischen Antwort auf ein bildnerisches Kunstwerk – habe ich für musikalische Antworten auf einen literarischen oder bildnerischen Text den Ausdruck "musikalische Ekphrasis" geprägt. Siehe dazu Siglind Bruhn: *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (Hillsdale, NY: Pendragon, 2000), *Musical Ekphrasis in Rilke's Marienleben* (Amsterdam: Rodopi, 2000) und *Das tönende Museum* (Waldkirch: Gorz, 2004).

<sup>13</sup>Tardieu hat eine Reihe von poetischen Texten zu grammatischen Formen wie z.B. Partizipien verfasst, in denen das Spiel mit den Sprachformen "eine verfremdete, aber poetische neue Welt ergibt" – so beschrieben von Eckhard Rattunde in *Poésie et écriture poétique. Möglichkeiten eines kreativen Umgangs mit poetischen Texten im Französischunterricht* (Frankfurt: Cornelsen, 1990), S. 115.

die er schon in frühester Jugend angenommen hat. Nicht die real erlebte Vergangenheit interessierte ihn, sondern eine Vision des Schicksals, das eines Tages hinter ihm liegen wird – “als wenn ich es [dieses Schicksal] von der Höhe meines Todes aus, in der Melancholie meiner Erinnerung betrachtete”. In einer Reflexion über die Beziehung der tatsächlich gelebten zur projizierten Vergangenheit vermutet er, dass beide im Laufe des Lebens immer mehr zusammenfallen. Wenn eines Tages der Tod kommt, wird er niemanden mehr vorfinden. Diesen Moment beschreibt Tardieu so: “Schon lange, sehr lange habe ich aufgehört zu leben; ich betrachte mich nur noch mit einer unendlichen Traurigkeit, im Frieden der vollendeten Zeit.”

#### **Le Futur antérieur**

Très jeune, je me suis installé dans mon passé. Non dans un passé réel que je ne pouvais encore posséder, mais dans la vision anticipée de mon destin, comme si ma vie s’était déjà déroulée jusqu’au bout, comme si je la contemplais du haut de ma mort, dans la mélancolie du souvenir.

Peu à peu le vrai passé recouvre cette sorte d’image antérieure, à la façon d’une ombre de nuage épousant les contours et les volumes d’une montagne. Le passé prévu et le passé vécu se rejoignent lentement : la zone encore claire, pressentie, recon nue, acceptée, diminue chaque jour. Elle n’est qu’une illusion de liberté et de découverte.

Ainsi quand viendra la mort, elle ne trouvera personne : il y a longtemps, très longtemps, que j’ai cessé de vivre et que je me contemple avec une infinie tristesse, dans la paix des temps accomplis.<sup>14</sup>

Dutilleux wechselt vom schon vorher immer wieder solistischen Spiel der Orchesterinstrumente zur Kammermusik, indem er den vierten Satz als ein “Interlude” für Celli mit Schluss im Cembalo gestaltet. In dieser Färbung übersetzt er Tardieus Gedanken in ein raffiniertes Spiel mit der Zeit, wie sie sich in der musikalischen Thematik manifestieren kann. Tardieus Text suggeriert ja einerseits eine Umkehrung der üblichen Erfahrung von Vergangenheit, andererseits einen Rückblick von einem gedachten Punkt in der Zukunft aus. Diesen Prozessen entsprechen in der Musik die aus der Polyphonie vertrauten Transformationen thematischer Einheiten als Umkehrung oder Krebs. Gleichzeitig setzt der Komponist den “Blick zurück” um, indem er etwas “erinnert” (aus dem zweiten Lied des Zyklus) oder als “in Zukunft erinnert” projiziert (aus der Perspektive von Lied IV, für das dieses Interludium ja “bereits geschehen sein wird”).

<sup>14</sup>Jean Tardieu, aus *La part de l’ombre* (Editions Gallimard, 1972), S. 208.

Dazu konzipiert er das Interlude auf der Basis einer sieben- und einer sechstönigen 'Reihe', beide im Grundton *cis* ankernd, sowie aus drei enharmonisch verfremdeten Intervallen: der (wie eine kleine Terz klingenden) übermäßigen Sekunde, der (wie eine große Terz klingenden) verminderten Quart und der (als große Sekunde gehörten) doppelt verminderten Terz.<sup>15</sup> Mit der verminderten Quart weist er auf das aus der Perspektive des Interlude der Vergangenheit angehörende Lied "Le masque" zurück, mit der siebentönigen Reihe auf das darauffolgende Lied "Enivrez-vous" voraus. Ein zusätzlicher Aspekt dieser Vorausnahme ist rhythmischer Art: Der thematischen siebentönigen Reihe, mit der das Interlude einsetzt, folgt sowohl im Interlude als auch im abschließenden Lied ihr Krebs, wobei beide Formen, Original und Krebs, jeweils rhythmisch identisch sind. Dasselbe gilt für die sechstönige Reihe und die ihr folgende Umkehrung; erst deren Krebs (die Krebsumkehrung von Reihe 2), der das elftaktige, von den Celli unisono gespielte erste Segment des Interlude abrundet, erklingt in freiem Rhythmus.

*Le temps l'horloge*: Reihen in Interlude und Lied IV

<p>Interlude Reihe 1 mit Krebs im selben Rhythmus</p>	<p><b>Interlude</b> T. 1-4</p> 
<p>Interlude Reihe 2 mit Umkehrung im selben Rhythmus</p>	<p>T. 5-8</p> 
<p>"Enivrez-vous" Reihe 1 mit Krebs im selben Rhythmus</p>	<p><b>Enivrez-vous</b> T. 1-2</p> 

Wie die rhythmische Ausformung der verschiedenen Manifestationen von Reihe 1 nahelegt und spätere verkürzte Zitate bestätigen, behandelt Dutilleux die jeweils ersten (nicht die symmetrisch korrespondierenden) fünf Töne als eine Art Rumpf, dem das stets durch Beschleunigung abgesetzte Schlusspaar als ein zweitöniges Endglied folgt.

Im zweiten Segment wirft Dutilleux einerseits einen 'Blick zurück': Der erste Einsatz der nun geteilt spielenden Celli beginnt in der führenden

<sup>15</sup>Für die übermäßige Sekunde vgl. Reihe 1 Ton 3–4: *f-gis* (Krebs dito). Für die verminderte Quart vgl. Reihe 2 Ton 1–2: *cis-f* und Ton 3–4: *dis-g*. Für die doppelt verminderte Terz vgl. Reihe 2 Ton 3–4: *f-dis*. (Die Umkehrung ist jedoch als Terz-Sekunde-Terz notiert: *cis-a-h-g*.)

Stimme mit dem Aufstieg *cis-dis-e-f-a*. Damit zitiert Dutilleux den Anfang der Gesangskontur von "Le masque" (*un lourd objet de bronze creux*). Aus der Perspektive des Interlude-Materials geschieht dies mit einer ersten Permutation der Töne aus Reihe 1.<sup>16</sup> Im anschließenden Lied spielen solche Permutationen ebenfalls eine Rolle; auch sie können somit als ein antizipierter Rückblick aus der Zukunft in Tardieus Sinn gelesen werden.

Das siebentaktige zweite Segment besteht aus einem allmählichen Aufstieg über jeweils bis zu zwei Oktaven in erst zwei, dann drei und schließlich vier Abteilungen der Celli. Es endet damit, dass die erste Cellostimme den Höhepunktton *cis* über das Verklingen der drei anderen Stimmen hinaus verlängert, dann wiederholt und schließlich an das Cembalo übergibt, das bisher geschwiegen hat.

Segment 3 des Interlude enthält die 'Antwort' des Cembalo. Sie besteht aus nur zwei Takten: einer virtuos beschleunigenden Girlande und einem mit Achtelpause und drei oktavierten Staccatoachteln lakonisch klingenden Schluss. Die ersten sieben Töne der Girlande holen die in Segment 1 des Interlude ausgesparte Umkehrung der Reihe 1 nach, die letzten sieben zitieren noch einmal deren Grundform, und die lakonischen Staccati fügen die ersten drei Töne des Krebses hinzu. Im Zusammenhang mit der im Zyklustitel angedeuteten Reflexion über die mechanisch und emotional unterschiedlich wahrgenommene Zeit und den Visionen einer "zukünftigen Vergangenheit" nehmen diese Transformationen eine die Zeit auf den Kopf stellende bzw. rückwärts lesende symbolische Bedeutung an.

Die erweiterte Form des Zyklus schließt mit einem Prosagedicht von Charles Baudelaire.<sup>17</sup> In ihm fordert der Dichter, der vielen Lyrikern im frühen 20. Jahrhundert als Vorbild galt, zu einem Leben im Rausch auf. Ursache des Rausches kann Verschiedenes sein: ein Getränk, ein Kunstwerk, eine moralische Erfahrung – "was immer"; Hauptsache, der Rausch befreit uns (vorübergehend) von der schrecklichen Bürde der Zeit. Wie zentral die Zeit für Baudelaire ist, drückt er nicht zuletzt dadurch aus, dass er "le Temps" als einziges Substantiv mit großem Anfangsbuchstaben schreibt. Mit dieser ganz anderen Reflexion über die Zeit schlägt Dutilleux somit den Bogen zurück zum ersten Gedicht und fasst so die fünf unter dem gemeinsamen Werktitel vereinten Texte rahmend zusammen.

<sup>16</sup>Ordnet man den Tönen Platznummern zu (*cis* = 1, *a* = 2, *f* = 3, *gis* = 4, *dis* = 5, *e* = 6, *b* = 7), so lassen sich die Anfänge der Cellostimmen lesen als 1-5-6-3-2-4-7, 1-5-3-6 und 6-5-4-7-2. Der gemeinsame Glissando-Abschluss der drei unteren Stimmen erklingt als 1-3-7.

<sup>17</sup>Erstveröffentlichung in *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose* (Paris: Lévy, 1869), S. 250. Moderne Ausgabe in *Œuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1975-76), Bd. I, S. 337.

**Enivrez-vous !**

Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. / Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous !

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge; à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est. Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront, il est l'heure de s'enivrer ; pour ne pas être les esclaves martyrisés du temps, enivrez-vous, enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise.

**Berauscht Euch!**

Man muss immer trunken sein. Darum geht es: das ist das einzige Geheimnis. Um die Last der Zeit nicht zu fühlen, die eure Schultern zerbricht und euch zu Boden drückt, müßt ihr euch ohne Unterlass berauschen. / Womit aber? Mit Wein, mit Poesie oder Tugend, nach eurem Belieben. Aber berauscht euch. / Und wenn ihr manchmal erwacht, ob auf den Stufen eines Schlosses, im grünen Gras eines Straßengrabens, oder in der trüben Verlassenheit eurer Kammer, und der Rausch ist schon halb oder ganz verflogen, so fragt den Wind, die Welle, den Stern, den Vogel, die Uhr, alles, was flieht, alles, was seufzt, alles, was rollt, alles, was singt, was spricht, fragt, welche Stunde es sei; und der Wind, die Welle, der Stern, der Vogel, die Uhr werden euch antworten: "Es ist die Stunde des Rausches! Um nicht die geschundenen Sklaven der Zeit zu sein, berauscht euch; berauscht euch ohne Unterlass! An Wein, an Poesie, an Tugend, nach eurem Belieben."<sup>18</sup>

Dutilleux komponiert das Lied in mehreren Abschnitten, die nicht mit Baudelaires Einteilung übereinstimmen. Auch nimmt er am Text einige Änderungen vor.<sup>19</sup>

<sup>18</sup>Friedhelm Kemp (Hrsg.): *Charles Baudelaire: Sämtliche Werke, Briefe 8* [Le Spleen de Paris, Gedichte in Prosa] (München: Heimeran, 1985), S. 250-251.

<sup>19</sup>• Der erste Textabsatz (bis *sans trêve* = ohne Unterlass) erklingt im Verlauf von 91 unterschiedlich gruppierten schnellen Schlägen in T. 1-11. Mittels eines akkordischen Palindroms der Streicher in T. 11-12 bezieht Dutilleux den Beginn der folgenden Frage – *Mais de quoi ? de vin ?* – in den musikalischen Abschnitt mit ein.

• Zu einer anderen Hintergrundfarbe (Flageolettklänge in den tiefen Streichern, "Harmontimbre" im Akkordeon) nennt die Sängerin in T. 12-14 zwei weitere Mittel der Ekstase: Dichtung und Tugend. In Schotts Studienpartitur fehlt die zweite Hälfte des Satzes ganz (*à votre guise, mais enivrez-vous* = nach eurem Belieben, aber berauscht euch). Schotts Klavierauszug dagegen lässt nur die Wendung "nach eurem Belieben" aus, notiert jedoch die erneute Aufforderung zum Rausch als Sprechgesang. (Forts. ⇒)

Das musikalische Hauptthema des Liedes ist die im vorausgehenden Interlude eingeführte und bereits dort ‘aus allen zeitlichen Blickwinkeln’ beleuchtete Reihe 1. Sie ertönt hier, wie im Beispiel oben gezeigt, gleich zu Beginn in gerader und rückläufiger Richtung in den Kontrabässen mit auszugsweiser Verdoppelung in den Pauken. In der Pause zwischen der Grundform und dem Krebs setzt die Sängerin mit einer Permutation der Reihentöne ein,<sup>20</sup> begleitet zuerst von Klarinettenakkorden, die aus Reihentönen gebildet sind, dann von einem palindromischen Spiel der Fagotte und Blechbläser. Danach geht die vollständige Permutation in die Kontrabässe und Pauken über, umgeben von weiteren Reihentönen in Sopran und Posaunen.<sup>21</sup>

Im weiteren Verlauf des ersten musikalischen Abschnitts tritt die melodische Darbietung der siebentönigen Reihe in den Hintergrund, nicht aber die Idee der Betrachtung aus unterschiedlichen zeitlichen Blickwinkeln. Gestützt von einer kumulativen Klangfarbenmelodie der Streicher singt die Sängerin zur Aussage über die schreckliche Bürde der Zeit eine dreitönige Figur gefolgt von ihrer halbtönig transponierten Krebsumkehrung, dann zu “*Il faut*” ein ausladendes Melisma über einem siebentönigen Streicherakkord und seiner Transposition auf andere Töne der Reihe.<sup>22</sup>

Den Beginn des dritten musikalischen Abschnitts mit der Beschreibung des Erwachens aus dem Rausch markiert Dutilleux erneut mit der thematischen Reihe. Nach einem *quasi glissando*-Aufstieg der Streicher<sup>23</sup>

(Forts.)

- Im langen dritten Absatz von Baudelaires Prosagedicht verzichtet Dutilleux (übereinstimmend in beiden Ausgaben) auf einige Glieder der umfangreichen Aufzählungen: Während die Liste der spezifisch nach der Uhrzeit zu Befragenden (Wind, Welle, Stern, Vogel und Uhr) zunächst vollständig ist, fehlt bei der Antwort der Stern. Vor allem aber verkürzt der Komponist die Aufforderung an alles, was flieht, seufzt, rollt, singt oder spricht auf nur zwei der Kategorien (“alles, was seufzt, alles, was singt”).
- In T. 34-38 wiederholt er den Beginn dessen, was die Gefragten antworten werden: “*Il est l’heure, il est l’heure ...*” = Es ist Zeit, es ist Zeit.
- Die einschneidendste Änderung findet sich in T. 49-81. Anstelle von Baudelaires abschließender Aufforderung “*enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise*” singt die Sopranistin “*Enivrez-vous sans cesse ! Enivrez-vous sans cesse ! À votre guise, enivrez-vous sans cesse, enivrez-vous*” und fügt, ins Nachspiel sprechend, hinzu: “*L’horloge . . . l’oiseau . . . l’étoile . . .*”

<sup>20</sup>“*Il faut toujours être ivre. Tout est là*” wird gesungen zu *cis-cis-gis-f-b-b-dis-e, a-a-a* = zu den Reihentönen 1-1-4-3-7-7-5-6, 2-2-2.

<sup>21</sup>Vgl. T. 4 Bässe: *f-a-e-b-cis-gis-dis* = 3-2-6-7-1-4-5.

<sup>22</sup>Vgl. in T. 9-12 den Akkord über den Tönen *b-b-e-f-cis-cis-f-e* = Ton 7-7-6-3-1-1-3-6.

<sup>23</sup>Vgl. T. 15-17.

erklingt ihr Krebs in den tiefen Holzbläsern und Streichern, gefolgt zuerst von der Grundform im Sopran, dann von der Umkehrung wieder in den tiefen Holzbläsern und Streichern und zuletzt von einer auf den fünftönigen Rumpf verkürzten Krebsumkehrung im Sopran.<sup>24</sup> Dieses Segment des Liedes endet *un poco ritenuto* mit einem Schlag auf das hohe hängende Becken und einer anschließenden kurzen Generalpause.

Die Aufforderung, Natur, Kosmos und sogar die Uhr zur Frage der Ekstase zu konsultieren, wird in den Streichern und Pauken von Reihenformen begleitet, die die rhythmische Vorlage aus den Eröffnungstakten des Liedes zitieren:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .<sup>25</sup> Dabei beschleunigt sich die Musik erstmals ein wenig. Eine auf den fünftönigen Rumpf verkürzte Umkehrung der Reihe in der ersten Posaune leitet über zu einem neuerlich vollständigen, rhythmisch aber freien Zitat der Grundform, mit dem die Sängerin die Erläuterung der Aufforderung zu fragen – nach der Uhrzeit nämlich – unterstreicht.<sup>26</sup> Die erneut beschleunigte Antwort der Elemente erklingt sehr leise über einem neuntaktigen Akkord nacheinander aussetzender Tutti-Instrumente: “Es ist die Stunde des Rausches”.

Das Lied endet in seiner letzten noch gesungenen Ermunterung, uns auf jeden Fall zu berauschen, mit einem dreieinhalbtaktigen Melisma. Während der in frühere Zeilen von Baudelaires Gedicht zurückblickenden Erinnerung an die Instanzen, die nach der Stunde befragt werden sollten, erklingt im Orchester zum letzten Mal die Reihe: zunächst als Krebs des Rumpfes in Klarinetten, Fagotten, Cembalo, Bratschen und Celli, dann in einer Oktavparallele der vollständigen Grundform – der Rumpf in den hohen und mittleren Holzbläsern und Streichern mit Pauken, das Schlussglied in den tiefen Holzbläsern mit Cembalo. Der Rhythmus ist hier nicht der zu Beginn des Liedes eingeführte, sondern vielmehr der vom Anfang des auf Tardieus “Futur antérieur” bezogenen Interludiums. Das Lied und mit ihm der Zyklus endet mit einem kurzen, sechsoktavigen Tutti-e, das Dutilleux nach einem metrisch betonten Schlag der großen Trommel synkopisch platziert und durch unerwartetes *ff* hervorhebt.

<sup>24</sup>Vgl. T. 18 Bassklarinette/Fagott/Celli/Bässe: *b-e-dis-gis-f-a-cis*; T. 19-20 Sopran zu “*dans la solitude mor[ne]*”: *cis-a-f-gis-dis-e-b*; T. 20-21 Bassinstrumente *cis-f-a-fis-h-ais-e*; T. 21-22 Sopran zu “*vous vous réveillez*”: *e-ais-h-fis-a*.

<sup>25</sup>Vgl. T. 24-25 Celli/Bässe teilweise mit Pauken, T. 25 mit Bratschen: zweimal Grundform; T. 26 nur die Streicher: Krebs; T. 27 tiefe Streicher teilweise mit Pauke: Permutation wie Bässe in T. 4: *f-a-e-b-cis-gis-dis* = 3-2-6-7-1-4-5; T. 28 Celli/Bässe Grundform.

<sup>26</sup>Vgl. T. 29 Posaune 1: *cis-eis-a-fis-h*, T. 29-30 Sopran zu “*Demandez quelle heure il est*”.

Der Schluss des Zyklus zielt somit auf die alles bestimmende Frage nach dem Wesen der Zeit und reflektiert ihre wichtigsten Charakteristika: Sie wird einerseits als Bürde empfunden und scheint nur erträglich, wenn sie im Rausch nicht mehr zu spüren ist. Sie ist andererseits, wie die allgegenwärtigen musikalischen Rückblicke und Antizipationen zeigen, nie sie selbst, entgleitet vielmehr in jedem Augenblick. Die menschliche Erfahrung der Zeit ist stets mit bereits Erlebtem und noch Erhofftem oder Befürchtetem verwoben. Und nicht zuletzt umfasst die Zeit Dimensionen unterschiedlichster Art, die vom Ticken der Uhrenwerke und dem Tagesrhythmus, der den der Gesang der Vögel bestimmt, bis zum kosmischen Umlauf der Sterne reichen.