

Mystère de l'instant

Die Komposition, die Paul Sacher 1985 bei Dutilleux in Auftrag gab und die dieser dem ihn langjährig unterstützenden Dirigenten und Mäzen widmete, entstand aus einer Reihe von "Instantanés" (Momentaufnahmen). Der endgültige Titel, "Geheimnis des Augenblicks", verweist auf die spirituelle Dimension des schon im ursprünglichen Wortlaut Angedeuteten. Das Werk für 24 Streicher, Cymbalom und Schlagzeug¹ wurde am 22. Oktober 1989 in der Tonhalle Zürich vom Collegium Musicum Zürich unter Sachers Leitung uraufgeführt. Im Juni 1990 erfolgte im Rahmen des Festival of Bath die zweite Aufführung durch das Scottish Chamber Orchestra unter Jukka-Pekka Saraste. Erst die dritte Aufführung am 24. September 1990 brachte das Werk nach Frankreich, wo Paul Sacher das Collegium Musicum Zürich im Théâtre des Champs-Élysées dirigierte. Die Partitur erschien 1994 bei Leduc.

Das Werk umfasst zehn Sätze, die in interessanter Weise aneinander anknüpfen. Das trifft auch auf die Satztitel zu, deren jeder die Idee des vorangehenden zu entwickeln scheint: I. Appels – II. Échos – III. Prismes – IV. Espaces lointains – V. Litanies – VI. Choral – VII. Rumeurs – VIII. Soliloques – IX. Métamorphoses (sur le nom SACHER) – X. Embrasement. Die Folge der Sätze legt nahe, dass 'Rufe' typischerweise 'Echos' hervorbringen, deren Klang sich in 'Prismen' auffächert und sich bis in 'ferne Räume' ausbreitet. Die Brechungen des Klanges differenzieren sich zu verschiedenen tönenden Realitäten: zu gebundenen Formen wie 'Litaneien' und einen 'Choral', aber auch zu 'Gerüchten' und 'Selbstgesprächen'. Eine andere Art von Brechung sieht Dutilleux in den 'Metamorphosen' über den Namen des Widmungsträgers, mit denen er an die *Trois strophes sur le nom de SACHER* für Solocello anknüpft, die er 1965 für Rostropowitsch komponiert hatte. Die abschließende 'Feuersbrunst' erinnert an den gleichfalls 'lodernden' Finalsatz "Flamboyant" des dreizehn Jahre zuvor entstandenen Orchesterwerkes *Métaboles*.

Die Besetzung von *Mystère de l'instant* ist inspiriert von Béla Bartóks 1936 uraufgeführter *Music for Strings, Percussion and Celesta*, die Sacher zur Feier des zehnjährigen Bestehens des Basler Kammerorchesters in Auftrag gegeben hatte. Allerdings umfasst Bartóks Werk unter den "strings" eine Harfe und in der Gruppe der "percussion" ein Klavier – Instrumente,

¹Acht erste und sechs zweite Violinen, je vier Bratschen und Celli sowie zwei Kontrabässe (der zweite ein fünfsaitiger) stehen dem Pedalhackbrett, das Dutilleux schon im Violinkonzert ausführlich eingesetzt hatte, sowie einer Schlagzeuggruppe aus fünf Pauken, zwei hängenden Becken, einem kleinen Gong und einem Tamtam gegenüber.

die Dutilleux zwar grundsätzlich schätzt, in dieser Komposition jedoch nicht einsetzt. Dagegen erzeugt er einen viel subtileren Bezug zu dem Vorbild, indem er in Satz I, II und X die Technik der Intervallerweiterung anwendet, die auch in Bartóks Werk die Rahmensätze kennzeichnet.

Ein gutes Beispiel dafür ist “Appels”. Wie der Kopfsatz in Bartóks Werk beginnt auch das eröffnende Stück in *Mystère de l’instant* sehr leise mit nur wenigen Stimmen, versammelt die Streicher erst nach und nach, erreicht in der Satzmitte einen ersten kurzen Höhepunkt und steigert sich in der zweiten Hälfte in einem kontinuierlichen Crescendo von *pp* zu *ff*. Und wie im Subjekt von Bartóks Fugensatz beginnt auch die Flageolettschicht in “Appels”, zu der in den ersten sechs Takten zunächst nur elf Violinen, dann auch Bratschen und Celli beitragen, in enger Dreistimmigkeit (das Klangbild umfasst die Töne *e'''/f'''/a'''*) und weitet sich im Verlauf nur sehr allmählich nach oben und unten. Noch deutlicher ist die zögerliche Intervallerweiterung bei der zweiten Texturschicht, einer stets von drei Instrumenten im Unisono gespielten Ostinatokomponente. Sie ruht durchgehend im Ankerton *cis'''*, den sie in ihrer Ausgangsform  erst am Schluss mit schnellem Glissando zum *dis'''* anhebt. Im vierten Takt weitet sich der Aufstieg über *es'''* zum *f'''*, fällt dann zurück und wird sogleich mit der Wiederaufnahme der Ausgangsform ‘korrigiert’. So klingt ein nur kurz durchbrochenes *cis'''* durch die ganze erste Hälfte des Satzes. Sowie die Celli hinzutreten, ordnet sich der Flageolettklang zur Fortschreitung in Quartenschichtungen,² die wenig später nach dem kurzen Höhepunkt einem dramatischen Absturz unterworfen werden, bevor sie sich auf dem gemeinsamen *Cis'/Cis/cis* der tiefen Streicher treffen. Die große Steigerung am Satzende wird von einem crescendierenden Wirbel auf dem hängenden Becken unterstrichen. Erst im Schlusstakt, als die Streicher ihre vielfachen Intervallschichtungen auf die mehroktavige Sekunde *cis/dis* konzentriert haben, tritt das Cymbalom mit denselben Tönen hinzu, unterbrochen von einem kräftigen Tamtamschlag.

Die zwei prominenten tonalen Anker des Kopfsatzes, das vereinte *cis* und das daraus hervorgehende Intervall *cis-dis*, klingen am Beginn des zweiten Satzes sehr leise weiter und verleihen der Überschrift “Échos” damit eine ganz konkrete Bedeutung. Die Fortschreitung der ersten Violinen vom Einklang zum Sekundintervall wird noch in T. 1 von den zweiten Violinen einen Ganzton und von den tieferen Streichern einen Halbton tiefer imitiert und in T. 2-3 leicht steigend nach oben hin erweitert. Die

²Vgl. T. 6-8 Celli/Bratschen synkopisch aufsteigend *b/es/as – es/as/des*, wenig später zum gemeinsamen *Cis'/Cis/cis* der tiefen Streicher.

kaum umfangreichere zweite Phrase setzt die Erweiterung nach oben um eine knappe Oktave fort, nimmt jedoch unter dem mittleren *c* zusätzlich zum früh eingeführten *h* nur noch einen Halbton, das *ais*, hinzu. In der dritten Phrase differenzieren sich die vier Streichergruppen zu einer Gegenüberstellung der beiden Ganztonschichtungen, werden in einem mächtigen Crescendo vom zwei- zum vieroktavigen Klang gespreizt und anschließend in diminuierenden Glissandi wieder zusammengeführt.³ Nach einem gemeinsamen Pizzicatoschlag setzt das Cymbalom mit einem kurzen kadenzartigen Solo ein. Es beginnt mit einem Lauf, der die Ganztonschichtung zur Zwölftönigkeit ergänzt und dann in aufsteigende große Septen übergeht, die von Trillern der beiden Bratschenpulte und *sul ponticello*-Tremoli je eines Geigenpultes verlängert werden und so zu einem neunstimmigen Akkord kumulieren. Ein zweiter Lauf des Cymbaloms, um einen Tritonus tiefer transponiert, leitet in den dritten Satz über, wo je ein Pult Violinen und Bratschen in Pizzicato das Ganztonsegment des Cymbalomsolos nach Art der titelgebenden "Prismen" aufbricht. Der Ankerton, der die 48 Takte fast durchgehend durchzieht, ist *fis*; kontrapunktisch zur thematischen Tonfolge erklingen zudem Quartengänge und großintervallische Glissandi.

Mystère de l'instant II-III: Cymbalumläufe und erste Brechungen

8 +2
Cymbalom
+ Streichertriller + -tremoli kumulierend

9 +2
Cymbalom
10
p pizz
mp pizz
mf pizz

³Für die Ganztonschichtungen vgl. bei [8] Celli/Bratschen *fis/gis/b/c'/d'/e'* unter Violinen *a'/h'/cis''/es''/f''/g''*; für die diminuierenden Glissandi vgl. die großen Septen *g'''-fis''*, *es'''/e''*, *cis'''/c''* und andere fallende Intervalle in den Violinen sowie die großen Septen *e-dis'*, *B-a*, *Fis-g* und andere steigende Intervalle in den tiefen Streichern, nun einschließlich der Bässe.

Dieser Ankerton liefert auch den Ausgangspunkt sowie den rahmenden Schlussston des vierten Satzes. Mit dem Verweis auf ‘ferne Räume’ spielt die Überschrift auf den ähnlich betitelten Satz im Streichquartett an. Wie in “Miroir d’espace” präsentiert Dutilleux auch in “Espaces lointains” eine Kontur, die in extrem voneinander entfernten Außenstimmen vertikal gespiegelt wird. Bei weitgehend identischem Rhythmus sind sie so gegeneinander verschoben, dass kein Tonwechsel einer Stimme mit dem der anderen zusammenfällt und die gespiegelte Imitation optimal zu hören ist. Der Klang ist ähnlich fahl wie im entsprechenden Satz von *Ainsi la nuit*: Die Hälfte aller Violinen erklingt im Flageolett eine Oktave über der zweiten Hälfte der ersten Violinen und zwei Oktaven über der am Steg streichenden zweiten Hälfte der zweiten Violinen, und auch in der Oktavparallele von Celli und Bässen wird die obere Stimme am Steg gespielt. Eine horizontale Spiegelung wie in “Miroir d’espace” gibt es allerdings hier nicht. Stattdessen komponiert Dutilleux vier Phrasen, die jeweils mit dem Tritonus *es/a* enden (drei davon sogar mit einer ähnlichen ‘Kadenzformel’; siehe die geschweiften Klammern im ohne Taktstriche wiedergegebenen Notenbeispiel unten) und von einem tremolierten *a/a* der Bratschen sowie einem leicht an- und wieder abschwellenden Wirbel auf dem Tamtam bestätigt werden. Mit Beginn der vierten Phrase treten die Bratschen zu den tiefen Streichern, so dass auch diese Stimme dreioktavig klingt. Der ‘Kadenzformel’ folgt hier keine Pause der Hauptstimmen, sondern eine unmittelbar anschließende Coda.

Mystère de l’instant IV: Versetzt gespiegelte Phrasen in “fernen Räumen”

IV. Espaces lointains

The image shows two systems of musical notation for the piece "IV. Espaces lointains". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a treble staff starting with a sharp sign and a bass staff starting with a flat sign. Both staves have a +8 measure marker above the first staff and below the second staff. The second system also has a +8 measure marker above the first staff and below the second staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*. There are also some slurs and brackets indicating phrasing. The piece ends with an ellipsis (...).

In dieser Coda (die im obigen Notenbeispiel durch Auslassungspunkte angedeutet ist) wird der Tamtamwirbel von den hängenden Becken übernommen, während sich der zuvor ruhige Rhythmus zu 16tel-Triolen und 32stel-Gruppen beschleunigt. Nach einem kurz erinnerten 'kadenzierenden' *es/a* auf dem dritten Achtel des vorletzten Taktes setzen die Bässe aus und die Bratschen und Celli vereinigen sich zu einer Unisonokontur, ebenso wie die nun in derselben Oktave spielenden Violinen. Der bisher sorgsam gestaffelte Rhythmus macht einfacher homorhythmischer Synchronisation Platz, und ein *molto crescendo* führt zum *ff*. Zuletzt verengen sich die Tonkonturen immer mehr. Indem sie von beiden Seiten auf das rahmende *fis'* zustreben, das mit einer Tonwiederholung in den folgenden Satz überleitet, verschmelzen sie die "Ferne" der Räume auf einen einzigen Punkt.

Aus diesem Punkt – diesem kräftigen gemeinsamen *fis'* des chorischen Streichquartetts – entwickelt Dutilleux die "Litaneien" im fünften Satz des Werkes. Die melodische Linie beginnt mit einem motivisch folgenreichen solistischen Aufstieg des Cimbals: Dessen Arpeggio, durch Pedal kumulierend zusammengefasst, inspiriert den Beginn des nach dem Ende des intensiven *fis'* einsetzenden Streicher-Unisonos. Das identische zweite Cymbalom-Arpeggio gliedert die Streicherphrase und unterstreicht dabei den ersten von mehreren wiederholten 'Seufzern'.⁴ Das dritte Cymbalom-Arpeggio wird von den Celli imitiert, die damit die solistische Führung übernehmen und den wiederholten 'Seufzer' aus der vorausgehenden Phrase verlängern,⁵ während Bratschen und Geigen die Arpeggiotöne im Hintergrund leise tremolieren. Das vierte und vorläufig letzte der identischen Cymbalom-Arpeggios gliedert die Phrase der Celli ähnlich wie das zweite die der Unisonostreicher. Dann übernehmen die Bratschen die melodische Führung und erweitern zunächst das Arpeggio und die 'Seufzer'-Kette,⁶ während das akkordisch geschichtete Arpeggio im Hintergrund zuerst tremoliert und dann in crescendoartigem Glissando um eine Oktave angehoben wird. Erst dann setzen erstmals in diesem Satz die Bässe ein und sorgen zusammen mit den bald darauf hinzutretenden Pauken für ein Fundament, über dem Dutilleux die Phrase der Bratschen frei weiterspinn. Nachdem die Geigen mit einem plötzlichen *ff*-Pizzicato in die sanfte Melodik eingebrochen sind, ziehen sie sich ebenso wie die Celli ins *pp* zurück, das Tempo verlangsamt sich und die Melodie geht auf eine

⁴'Seufzer', wiederholt nach Vorschlag, T. 4-5: *f'-e', fis' f'-e'*

⁵Verlängerter 'Seufzer' der Celli T. 7-8: *a-c'-dis'-e'-f'-fis'-ais' + h'-ais', h'-ais', c'' h'-ais'*.

⁶Arpeggio und 'Seufzer'-Kette in den Bratschen T. 11-12: *a-c'-dis'-e'-f'-fis'-b'-h'-c'' + des''-c'', des''-c''-des''-c''-des''-c'',^{es} d''-des''-c''*

einzelne Bratsche über. Zuletzt verklingen die Streicher – homorhythmisch bis auf die solistische Bratsche – auf einem Akkord, der in seiner vertikalen Zusammensetzung und seinem Diskantton den folgenden Satz ankündigt.⁷

Dieser “Choral”, der mit nur neun Takten und 55 Sekunden Spielzeit kürzeste unter den zehn Sätzen, ist traditionell angelegt als A B A'. Die vierstimmige Homophonie, die zu einem großen Teil auf Quart- oder Quintenschichtungen beruht, ist durchgängig den vier Celli anvertraut. Deren erste Phrase wird nach einer umfangreichen Kontrastphrase in der dritten Phrase eine große Terz tiefer transponiert, harmonisch gegen Ende modifiziert und melodisch verlängert, so dass sie trotz ihres transponierten Beginns erneut mit dem Diskantton *e'* schließt.⁸ Kurz vor dem Ende jeder Phrase treten die Bässe hinzu; der Phrasenschlusston der führenden Cellostimme wird jeweils von den übrigen Streichern gemeinsam synkopierend mit dem schon erwähnten, am Ende von “Litanies” erreichten Akkord bekräftigt.⁹

“Rumeurs”, in der Aufführung nur wenige Sekunden länger als der vorangehende “Choral”, trägt den Zusatz *très mystérieux*. Der Satz ist ausschließlich für Streicher komponiert. Dutilleux schreibt die Stimmen anfangs für je ein Pult, später für jedes Instrument einzeln. Alle Stimmen bewegen sich in meist chromatisch fortschreitenden Glissandi, wobei häufige Polyrythmik für eine geheimnisvoll wirkende Unbestimmtheit sorgt.¹⁰ Kurz vor Ende des Satzes erreichen die 24 Streicher eine vertikale Verteilung über fünf Oktaven. Im vorletzten Takt, der nach einem mehrtaktigen Crescendo in volltönigem *ff* erklingt, überraschen neun der vierzehn Geigen mit einem plötzlich vereinten Oktavglissando *gis''-gis'*, dem kurz nach dem Taktbeginn das Oktavglissando *gis'-gis* folgt. Die übrigen fünf Geigen legen diesen zweiten Oktavfall in unterschiedlich rhythmisierten Abwärtsläufen zurück, die Bratschen erreichen denselben Zielton in wieder anderen Schritten, zwei Celli platzieren ihr Glissando auf den Taktbeginn zwischen die der Geigen, und die übrigen tiefen Streicher steigen zu diesem

⁷Vgl. den Klang in den beiden Schlusstakten von “Litanies” (*Des'/As'/Des/As/f/a/c'/des'/e'*) mit dem fünffach gestaffelten *e'* in “Choral” T. 1-3 (Cimbalom, Bratschen, Violine II, Violine I, Cello 1) und dem Akkord in T. 3 und 6 (*As'/Des/As/f/a/c'/e'*).

⁸Vgl. erste Phrase T. 1₅-3₄, Kontrastphrase T. 3₅-7₄, dritte Phrase T. 7₅ bis “Rumeurs” T. 1.

⁹Der Akkord, der den Schlusston der dritten Phrase bekräftigt, erklingt auch – enharmonisch notiert und leicht abgewandelt aber rhythmisch identisch – im ersten Takt von “Rumeurs”.

¹⁰Vgl. z.B. T. 2-3 Violinen und Bratschen in Achteln, Celli und Bässe synkopisch um eine Sechzehntel versetzt; T. 10-12 jeweils eine Instrumentengruppe in Achtelquintolen, etc.

gis in chromatischen Schritten auf. So vereint sich die ganze Streichergruppe nach undurchdringlichen chromatischen Bewegungen überraschend auf einem strahlenden gemeinsamen Ton. Für die Dauer der verbleibenden vier Achtel des durch eine Fermate unbestimmt gedehnten Schlusses spaltet Dutilleux den Ton allerdings erneut auf: So erklingen in einem kleinen dynamischen Aufbäumen (*mp* < *ff* > *p*) gleichzeitig drei Tremoli: *gis-ais*, *a-gis* und *h-c*.

Diese Gegenüberstellung tritt in "Soliloques" nur allmählich in den Hintergrund;¹¹ als indirekter Orgelpunktton bestimmt *gis* die ersten 19 der 26 Takte in Satz VIII. Die Instrumente, die hier 'Selbstgespräche' führen, sind eine Sologeige, deren Kontur sich am Ende die übrigen sieben ersten Violinen zugesellen, und ein Solocello. Dessen Kontur wird zunächst nur in seinen zentralen Intervallen von den übrigen Celli und Bässen verdoppelt wird, sinkt jedoch nach dem Übergang zum Pizzicato allmählich zum *primus inter pares* ab. Die Violine bildet ihren sechstaktigen Beitrag im Wesentlichen aus dem Akkord *gis/d'/a'/e*", das Cello seine im Kern siebentaktige Antwort zunächst aus einer Gegenüberstellung der Quinten *C/G* und *Fis/cis*, bis der lokale Ankerton *gis* auch in diese Linie eindringt. Im dritten Segment des Satzes, dessen Beginn durch einen dreifach volltönigen Pizzicatoakkord gekennzeichnet ist, lässt Dutilleux nacheinander den Ankerton und die Rolle der Solostimmen fallen. Er vereinigt die Streicher sogar zu einem kurzen Unisono, aus dem sich ein *a* als kurzlebiges tonales Zentrum herauskristallisiert. Nach einer Kombination aus fallenden Trillern und beschleunigenden Abwärtsläufen eilen die tiefen Streicher crescendo einem gemeinsamen *Cis/cis* entgegen, das den Beginn des neunten Satzes markiert.

Die "Metamorphosen (über den Namen SACHER)" präsentieren mit 64 Takten und fast 2½ Minuten Spieldauer den neben dem eröffnenden "Appels" umfangreichsten Satz der Komposition, in dem Dutilleux über das Geheimnis des Augenblicks meditiert. Man unterscheidet vier Segmente: Im ersten umrahmt das aus seinem berührenden Gesang im "Choral" erinnerte Celloquartett, nur gegen Schluss verstärkt von den höheren Streichern, mit vier beinahe identischen Einwüfen die ersten Tonumschriften von Sachers Namen. In Segment 2 alterniert und kontrapunktiert Dutilleux Modifikationen des sechstönigen SACHER-Themas mit einer neuntönigen

¹¹Dutilleux lässt die 24 Streicher in sorgfältig gestaffelter Reihenfolge aussetzen: in "Rumeurs" T. 15₂ die Violine I/1, T. 15₃ die Bässe, T. 16 Ende Violine I/2-4 + Celli, "Soliloques" T. 1₂ Violine I/5-8 und T. 3₂ Violine II, T. 15₂. Einzig die Bratschen setzen das dreistimmige Tremolo aus *gis-ais*, *a-gis* und *h-c* noch bis zum Ende des 7. Taktes fort.

Phrase. Im dritten Segment tritt eine dritte thematische Komponente hinzu, die ebenso wie das SACHER-Thema durch zahlreiche Kurzpausen wie durchlöchert klingt. Das vierte Segment schließlich dient als Coda.¹²

Der Satz eröffnet mit dem Celloquartett. Dessen vierfach sehr ähnlich interpolierte Kurzphrase beginnt in intensivem *f*, steigert sich zum *ff* und endet mit einem fünfstimmigen Pizzicato-Akkord.¹³ Der Name des Mannes, dem Dutilleux diese Komposition gewidmet hat, wird mit seinen ersten vier Buchstaben zunächst unbegleitet von den Pauken vorgestellt, beim zweiten Anlauf in den letzten vier Buchstaben von den tiefen Streichern verdoppelt und vervollständigt und schließlich als Krebs dieser vier Töne gespiegelt. Zu und zwischen den weiteren Vier-Celli-Einwürfen erklingen in Pauken und Streichern allerlei Umspielungen der vorwärts und rückwärts gelesenen Namensbuchstaben.

Mystère de l'instant IX: Die Komponenten im ersten Segment

Pauken: S A C H, S S A C C H

4 Celli: *f* intense *pizz.* *ff*

Bratschen/Celli/Bässe: *coll'oct.* *f* intense etc.

C H E R R E H H C

In den beiden mittleren Segmenten des Satzes bezieht Dutilleux zu Original und Krebs des sechstönigen Namenszuges auch die Umkehrung sowie Transpositionen auf den ersten und zweiten Ton von Original und Umkehrung mit ein.¹⁴ Im zweiten Segment verschränkt er zwölf dieser

¹²Segment I: T. 1-13 = [37]-[38], Segment II: T. 14-35 = [39]-[42], Segment III: T. 36-46 = [43], Coda: T. 47-64 = [44]-[46].

¹³Vgl. T. 1₂-2₄, T. 4₄-5₄, T. 6₃-7₃ und T. 11₃-12₄.

¹⁴Zu Original (*es-a-c-h-e-d*) und Krebs (*d-e-h-c-a-es*) tritt die Umkehrung (*es-a-fis-g-d-e*); neben der Transposition auf den 2. Ton von Original und Umkehrung (*a-es-fis-f-b-gis*) verwendet Dutilleux deren Krebs (*gis-b-f-fis-es-a*) und Umkehrung (*a-es-c-cis-gis-b*). Dazu: Transposition auf den 3. Ton des Originals (*c-fis-a-gis-cis-h*) mit Krebs (*h-cis-gis-a-fis-c*), Umkehrung (*c-fis-es-e-h-cis*) und Krebsumkehrung (*cis-h-e-es-fis-c*); Transposition auf den 3. Ton der Umkehrung (*fis-c-es-d-g-f*) mit Krebs (*f-g-d-es-c-fis*), Umkehrung (*fis-c-a-b-f-g*) und Krebsumkehrung (*g-f-g-a-c-fis*).

Transformationen¹⁵ mit einer in sich palindromischen Tonfolge.¹⁶ Im dritten Segment schließlich erreicht die Komplexität der Gegenüberstellungen ihren Höhepunkt:

- Dem SACHER-Thema stellt Dutilleux hier ein zweites sechstöniges Thema zur Seite, das meistens in Transformationen auf *a* ertönt und dessen Grundform daher als *a-gis-cis-dis-h-f* anzunehmen ist.¹⁷
- Zusätzlich zu diesen Versionen auf dem Ton *a* (dem zweiten Ton im Hauptthema) bildet Dutilleux wie in der SACHER-Tonfolge einige Transformationen auf dem dritten Ton des Originals (*c*) und auf dem dritten Ton der Umkehrung (*fis*).
- In allen Stimmen wechseln diese alternativen Transformationen mit den zuvor eingeführten Transformationen des SACHER-Themas ab, meist nach Einschub einiger Puffertöne.
- In der Schicht der achttimmig notierten ersten Geigen wird der zuvor gehörte Verlauf zweimal horizontal (mit Stimmtausch an jedem Pult) gespiegelt.
- In der vom Cimbalom unterstrichenen Schicht der zweiten Geigen und Bratschen wird der Verlauf des ersten Viertakters variiert.¹⁸
- Die sechs tiefen Streicher beteiligen sich nicht an der Dreiteilung dieses Segmentes, sondern verketteten verschiedene Transformationen des SACHER-Themas und der alternativen Sechstonfolge.

¹⁵T. 14, Cimbalom + tiefe Streicher: Original; T. 17-18, Cimbalom + Violine I, enggeführt imitiert von Bratschen + Celli: Krebs; T. 20-21, Cimbalom + Violinen: Original; T. 21-22, Pauken + Celli/Bässe: Umkehrung auf *a*; T. 23-25, Violinen: Umkehrung auf *c*; T. 25-26, Bässe: Krebsumkehrung auf *c*; T. 27-28, Bässe: Umkehrung auf *c* kontrapunktiert mit Krebs auf *a*; T. 29-30, Bratschen + Celli: Umkehrung gefolgt von Celli + Bässe: Krebsumkehrung auf *a*; T. 31-32 Bässe: Original gegen Violine I: Umkehrung; T. 32-33, Cimbalom + Bratschen: Original auf *c*; T. 34, Violinen: Original auf *a*.

¹⁶Vgl. *gis-c-fis-b-f-h-es-cis-gis-|a|-gis-cis-es-h-f-b-fis-c-gis* in T. 15-18: Klangfarbenmelodie Cimbalom/Streicher, T. 22-23: Violinen, gespiegelte zweite Hälfte, T. 32-35: Celli + Bässe.

¹⁷Krebs = *f-h-dis-cis-gis-a*, Umkehrung = *a-b-f-es-g-des*, Krebsumkehrung = *des-g-es-f-b-a*. Vgl. für das alternative 6-Ton-Thema auf *a*: Original in T. 36-37, Cimbalom, T. 40-41 mit der Hälfte von Violine II + Viola; Umkehrung in T. 37, Violine I/4; Krebs in T. 37-39, Violine I/3; Krebsumkehrung in T. 37-38, Violine I/5 sowie in T. 38-39, Violine I/1; etc.

¹⁸In T. 36-39 stellen die geeinten Streicher der originalen 6-Ton-Folge im Cimbalom dessen Transposition auf *fis* als parallele zweite Stimme zur Seite. In T. 40-43 verteilen sich die zweiten Geigen und Bratschen gleichmäßig auf die zwei Stimmen. In T. 44-46 konzentrieren sich Cimbalom und zweite Geigen auf die Umkehrung von *a* und *c* aus, während die Bratschen in Spiegelung und Stimmtausch die beiden Komponenten miteinander kontrapunktieren.

- Rhythmisch und metrisch verschleiert Dutilleux die komplexe Textur dieses Segmentes zusätzlich durch zahlreiche Einschübe von zwei selbst erfundenen Zäsurzeichen, deren Dauer er in einer Fußnote (Partitur S. 58) als Unterbrechungen von “annähernd ♯” bzw. “annähernd ♯” definiert.

Nach einem gemeinsamen *crescendo molto f < fff*, dessen letzte Töne von der Pauke verstärkt werden, bricht die Musik abrupt ab. Die nach einer ganztaktigen Generalpause einsetzende Coda greift die extreme Spannung sofort auf: Mit einem elftönigen Akkord (es fehlt einzig Sachers Initiale *es*) setzen die Streicher plötzlich wieder ein. Ihr dramatischer *sfpp*-Anstoß führt diesen Klang mit einem dreitaktigen Crescendo, das von Paukentremolo und Tamtamwirbel unterstrichen wird, zum erneuten *fff*, bevor die Stimmen in einem langen Diminuendo eine nach der anderen verklingend aussetzen. Die am längsten nachklingenden Instrumente – darunter der Orgelpunktbass *E/E* – bilden eine Brücke zum Beginn der fünfteiligen Engführung des Codamotivs, das Dutilleux aus dem elftönigen Akkord gewinnt. Dieses Motiv, ganz *pizzicato* gehalten, beschreibt mit jeweils leicht variiertes Klangfärbung einen wellenförmigen Abfall über 4½ Oktaven, wobei es von den ersten Violinen bis in die Bässe weitergereicht wird.¹⁹ Erst ganz zum Schluss beteiligt sich auch das Cymbalom.

Die Engführung des elftönigen Codamotivs endet noch ein weiteres Mal mit einem Crescendo zum *ff* gefolgt vom abrupten Aussetzen fast aller Instrumente. Übrig bleibt ein kaum bewegter Klang über dem Orgelpunktbass *E/E* – zunächst mit Dämpfern leise gehalten, dann zusätzlich mit einer Bogenführung am Steg verfremdet und der Partituranweisung zufolge “sehr fern” klingend – über dem in großer Zartheit eine Flageolettkontur des solistischen Kontrabasses schwebt. Der Satz endet mit einer Variante des schon aus einigen vorangegangenen Sätzen bekannten Akkordes (dazu unten mehr), *Gis'/Cis/Gis/f/a/c/e*, der in den Beginn des folgenden Satzes hineinreicht und dort erst im dritten Takt unter dem Ansturm chromatisch durchgesetzter Läufe aussetzt.

Der Finalsatz unter der Überschrift “Feuersbrunst” ist hochgradig aufgewühlt. Die ersten 15 der 36 Takte sind ganz den Streichern vorbehalten; danach treten das Cymbalom sowie die hängenden Becken und die Gongs hinzu, im Schlusscrescendo auch noch die Pauke. Der Part der Geigen, Bratschen und zweier Celli besteht fast ausschließlich aus *spiccato* gespielten Läufen in 32stel-Triolen in Abwechslung mit am Steg gestrichenen Tremoli. Nur die beiden anderen Celli und die Bässe präsentieren einen

¹⁹T. 51-55: *f'''-a''-cis''-g''-h'-gis'-c'-fis'-b-d-E*, dreimal vollständig, zweimal leicht verkürzt.

homophonen Strang in längeren Noten. Das Tempo beginnt mäßig, wird jedoch mehrfach gesteigert.²⁰ Dynamisch erwächst der Satz aus einem *pp* und beschreibt sodann ein unaufhaltbares Crescendo, das nur einmal, anlässlich eines Glissandos des chorischen Streichquartettes zu dem höchsten Punkt jedes Instrumentes, gebrochen ist, sich durch eine spätere kurze Generalpause jedoch nicht dämpfen lässt.²¹ Der Finalsatz und mit ihm das Werk endet nach einer Gesamtspielzeit von nur knapp 16 Minuten mit einem in rasenden Tonwiederholungen erreichten, mit Schlussakzent abgerissenen Akkord, der sechseinhalb Oktaven überspannt.²²

Den Zusammenhalt der zehn Sätze und die Logik des aus ihnen gebildeten Werkes garantiert Dutilleux durch zwei ganz unterschiedliche tonale Mittel. Das eine ist lokal und wechselnd; es verwirklicht sich in einem Ankerton oder einer melodischen Tonfolge, die in einem Satz allmählich oder gegen Ende hervortritt, in den folgenden Satz oder sogar noch in einen späteren hineinklingt und so eine direkte Verbindung herstellt. Das zweite Mittel besteht in einem Akkord, dessen Varianten die Komposition wie in einem halbschattigen Hintergrund durchziehen.

Auf die lokalen Überleitungstöne oder -tonfolgen ist schon in der obigen Analyse hingewiesen worden. Der Ton *cis*, der (zusammen mit seinem Ganztonnachbarn *dis*) den Kopfsatz dominiert und dessen zwei Schlusstakte füllt, bildet den Ausgangspunkt für Satz II. Im Schlusstakt von Satz II führt Dutilleux den Ankerton *fis* ein, der anschließend in zwei langen Passagen von Satz III, als Anfangs- und Schlusston von Satz IV sowie erneut zu Beginn von Satz V bestimmend wird.²³ In Satz IV nimmt das wiederholte 'Kadenz'-Intervall *es/a* den Anfang der in Satz IX thematischen Umschrift des Namens SACHER vorweg, während der Ton *a*, der jeden Phrasenschluss tremolierend 'bestätigt', im anschließenden Satz V den Ausgangspunkt des Cymbalom-Arpeggios und aller daraus entwickelten melodischen Aufstiegsbewegungen bildet und zudem in den letzten

²⁰Vgl. *Più vivo*, ♩ = 70, *accel. progressivement*, ♩ = 80, *accel. toujours*, ♩ = 86, *accel. toujours*, ♩ = 100, ♩ = 120.

²¹Vgl. T. 8 *mf*, T. 16 *f*, T. 19 *ff*, T. 24 *ff* Glissando *ad extremum*; T. 25 *f sul ponticello*, T. 29-30 *peu à peu en son ordinaire*, T. 32 Generalpause 1/8, *sff*, T. 35-36 < *fff*.

²²Die Töne *E'/H'/E/H/fis/gis/h* + *e"/fis"/gis"/ais"/h* + *e'''/fis'''/gis'''/ais'''* sowie besonders ihre Verteilung über die Register unter- und oberhalb der mittleren Oktave legen nahe, diesen Akkord als Verbindung aus einem septimenlosen Undezimenakkord über E-Dur und einem oktavversetzten Fünftoncluster über *e* zu deuten.

²³Eine weitere Beziehung zwischen II und III besteht in den zwei Cymbalomsoli am Ende von II, deren zweites in den "Brechungen" am Beginn von III aufgegriffen wird.

fünf Takten von Satz VIII in Erinnerung gerufen wird. Das *gis*, das in den letzten drei Takten von Satz VII in den Vordergrund tritt, durchzieht prominent die ersten sechzehn Takte von Satz VIII. Übergreifende Bedeutung kommt dem Ton *e* zu. In den zwei Schlusstakten von Satz V eingeführt, durchklingt es den ganzen Satz VI als Diskant, behält diese Rolle auch in den Anfangstakten von Satz VII bei und bildet die Basis der Coda in Satz IX sowie den Grundton des Schlussakkordes in Satz X.

Die ganze Komposition wird, wie schon mehrfach angedeutet, von einem immer wieder erklingenden Akkord durchzogen. Er ist in seiner Grundform sechstönig und ordnet sich in kein traditionelles harmonisches Schema ein. Er könnte als oktavierte Schichtung der unverwandten Dreiklänge cis-Moll und F-Dur gelesen werden, allerdings verschleiert die wiederholte enharmonische Notation des *cis* als *des* und des *gis* als *as* diese Deutung. Der Akkord ruht charakteristischerweise auf der Quart dieser beiden Töne und trägt die dazugehörige Terz im Diskant. Er wird in T. 2-3 von Satz I als Flageolettklang eingeführt, erklingt am Ende von Satz V um zwei Oktavierungen erweitert,²⁴ wieder original im dritten und sechsten Takt von Satz VI und mit neuem Zusatzton angereichert im Eröffnungstakt von Satz VII. Zum letzten Mal verwendet Dutilleux den Akkord, in seiner ursprünglichen Intervallschichtung, als Bindeglied zwischen dem Ende des vorletzten und dem Beginn des letzten Satzes.

Nach der Uraufführung in Zürich bescheinigte der renommierte Musikkritiker Jacques Lonchamp dem Werk in *Le Monde* voller Begeisterung, es zeige "die Einheit einer nahtlosen Tunika. Es beginnt in den Falten eines Traumes."²⁵ Und der amerikanische Pianist und Komponist Noël Lee schrieb Dutilleux nach der Pariser Aufführung emphatisch: "Sie kommunizieren mit der Ewigkeit. Diese Kommunikation scheint ganz natürlich, aber die Poesie, die Dichte, die von dem Werk ausgehende Intensität sind fast an der Grenze des Erträglichen."²⁶

²⁴Vgl. I T. 2-3: *gis''/cis'''/e'''/f'''/a'''*, V Ende: *Des'/As'/Des/As/f/a/c'/des'/e'*, VI T. 3 + 6: *As'/Des/As/f/a/c'/e'*, VII T. 1: *Gis'/Cis/Gis/f/a/b/cis'/e'*, Übergang IX-X: *Gis'/Cis/Gis/f/a/c/e*.

²⁵Übersetzt nach Jacques Lonchamp, *Le Monde*, 25. Oktober 1989.

²⁶Übersetzt nach einem Brief von Noël Lee an Henri Dutilleux vom 26. September 1990; zitiert nach Gervasoni, *op. cit.*, S. 1340.