

Trois strophes sur le nom de Paul Sacher

Zahlreiche Komponisten des 20. Jahrhunderts sowie mehrere aufführende Musiker verdanken dem Schweizer Dirigenten und Musikmäzen Paul Sacher entscheidende Impulse für ihre Karriere, oftmals gepaart mit herzlicher und uneigennütziger persönlicher Zuwendung. Die finanziellen Mittel seiner Frau, einer Erbin des Pharma-Konzerns Hoffmann-La Roche, erlaubten es Sacher, Komponisten, an deren Werk er interessiert war, durch großzügig dotierte Kompositionsaufträge zu unterstützen.¹ Zu Sachers 60., 70. und 80. Geburtstag taten sich daher jeweils einige dieser Geförderten zusammen, um für den verehrten Mäzen ein musikalisches Ständchen zu komponieren. Vorlage des ersten Hommage-Zyklus, zu dem Schweizer Komponisten Duostücke für Violine und Cello beitrugen, war das Kopfsatz-Eröffnungsthema aus Bartóks *Divertimento*. Am 12. Dezember 1966 spielten der Geiger Hans Heinz Schneeberger und der Cellist Rolf Looser die Uraufführung der *Variationen über ein Thema von Bartók*. Zum 80. Geburtstag veranlasste der Schweizer Tonkünstlerverband einen Hommage-Zyklus. Dabei forderte er acht Komponisten zu einem Zahlenspiel auf: Sie sollten Stücke von jeweils maximal 80 Sekunden Spieldauer komponieren. Als Besetzung war die Standard-Formation des Basler Kammerorchesters vorgegeben, des Orchesters, mit dem Sacher einen Großteil der durch ihn geförderten Werke uraufgeführt hatte.

Der anspruchsvollste Hommage-Zyklus entstand 1976. In Vorbereitung auf Sachers 70. Geburtstag bat Mstislaw Rostropowitsch zwölf international angesehene Komponisten um Beiträge für Solocello, die er selbst aufzuführen versprach. Grundlage der Werke sollte die Umschrift von Sachers Namen in Tonbuchstaben sein, wobei die direkten Äquivalente *a-c-h-e* von *es* für "S" und *re = d* für "R" eingerahmt sein würden. Die sechstönige Folge *(e)S-A-C-H-E-R(e)* ist als

Sacher-Suite I:
Die Sechstonfolge



¹Zu den von Paul Sacher mit Kompositionsaufträgen geförderten Komponisten gehören, nach Ländern geordnet: die Schweizer Arthur Honegger, Frank Martin, Heinz Holliger, Conrad Beck, Willy Burkhard, Peter Mieg, Rolf Urs Ringger, Wladimir Vogel und Jürg Wyttenbach; die Deutschen Paul Hindemith, Boris Blacher, Wolfgang Fortner und Wolfgang Rihm; die Franzosen Jacques Ibert und Henri Dutilleux; die Italiener Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero; der Österreicher Anton Webern, der Tscheche Bohuslav Martinů, die Ungarn Béla Bartók und Sándor Veress, der Pole Witold Lutosławski, der Russe Igor Strawinsky, die Engländer Harrison Birtwistle und Michael Tippett, der Spanier Cristóbal Halffter, der Nordamerikaner Elliott Carter und der Argentinier Alberto Ginastera.

“Sacher-Hexachord” bekannt geworden.² Als Resultat dieser Einladung (und mehrfachen Erweiterungen nach dem Festakt) entstanden Werke bedeutender Komponisten aus acht Ländern. Elf dieser Werke sind wie von Rostropowitsch beabsichtigt für Solocello konzipiert: *Für Paul Sacher: Drei Epigramme* von Conrad Beck, *Chaconne* von Heinz Holliger, *Transpositio ad infinitum* von Klaus Huber, *Thema und Variationen* von Wolfgang Fortner, *Capriccio per Paul Sacher* von Hans Werner Henze, *Les Mots sont allés* von Luciano Berio, *Sacher-Variationen* von Witold Lutosławski, *Hommage à Paul Sacher* von Henri Dutilleux, *Tema “Sacher”* von Benjamin Britten, *Variationen über das Thema eSACHERe* von Cristóbal Halffter und *Puneña Nr. 2* von Alberto Ginastera. Einzig Pierre Boulez schrieb sein *Messagesquise* für die abweichende Besetzung mit sieben Celli.³

Dutilleux ergänzte sein kurzes Stück später um zwei Sätze und legte 1982, sechs Jahre nach dem Jubiläum, eine Komposition vor, die nun den Titel *Trois strophes sur le nom de Sacher* trägt. Wie im Partiturvortrag zu lesen ist, will die Formulierung auf den Gedanken der Wiederkehr verweisen. “Die einzelnen Strophen stehen miteinander in Beziehung durch die Verwendung der sechs Noten des Namens SACHER, und zwar unter Benutzung der ‘Spiegel’-Technik.” Eine weitere Besonderheit, die den Klang des ganzen Werkes wesentlich prägt, ist die Scordatura: Die tiefste Cellosaite wird um einen Ganzton, die zweit-tiefste um einen Halbton herabgestimmt. Die beiden auf nun leeren Saiten erklingenden Töne *B'* und *Fis* dienen zahlreichen Passagen als eine Art moderner Bordun, ein unveränderliches Bassintervall, das hier klanglich zudem durch die Spieltechniken *quasi col legno* und *pizzicato* hervorgehoben ist.

Über diesem augmentierten Intervall errichtet Dutilleux einen Akkord, der der sechstönigen SACHER-Tonfolge als zweite thematische Komponente gegenübersteht. Der Akkord beruht im wesentlichen auf den Tönen der vier leeren Saiten (*B'/Fis/d/a*),⁴ wobei einzelne Töne fehlen können und das *a* mehrfach durch ein *cis* ersetzt oder zum Fünfklang ergänzt wird. Es klingt somit ein Akkord der Grundform *b/d/fis/a* oder *b/d/fis/a/cis*, ein übermäßiger Dreiklang mit großer Sept in weiter Lage, oft erweitert um eine übermäßige None.

²Allen Forte führt ihn in seiner Liste der *pitch class sets* als 6-Z11A.

³Boulez war auch der erste, der den “Sacher”-Hexachord später weiteren Werken (*Répons, Dérive I, Incises, Sur Incises*) zugrunde legte.: Dutilleux entwarf Satz IX seines 1989 vollendeten Orchesterwerkes *Mystère de l’instant* als “Métamorphoses (sur le nom SACHER)”.

⁴Vgl. dazu erstmals das gitarrenartige Arpeggio am Schluss der Einleitung (Ende Zeile 2).

Die erste "Strophe", die ursprüngliche *Hommage*, besteht aus zwei Abschnitten unterschiedlicher Länge: einer metrisch freien, improvisatorisch wirkenden Einleitung und einem Hauptteil, dessen rhythmische Segmente wiederholt von kurzen 'Kadenzen' unterbrochen werden. Als Grundmetrum kann man die 3/8-Einheit ausmachen, die 29 der 52 metrisch gefassten Takte bestimmt. Mit Ausnahme dreier Takte kurz vor Schluss, die Dutilleux als Fremdzitat integriert und in denen er die in diesem Stück sonst nicht verwendeten Taktschemata 6/8-11/8-6/8 übernimmt, bewegt sich der Umfang aller Takte im Bereich von Sechzehntelabweichungen um das Grundmetrum 3/8.⁵

Anhand der Zäsurzeichen und der allmählichen Entwicklung des thematischen Akkordes erkennt man im Anschluss an die Einleitung folgende Segmente:

I	T. 2-9	über <i>B'/Fis</i> , später <i>B'/Fis/d</i>
II	T. 10-14	über <i>B'/Fis</i> , später <i>B'/Fis/d/cis'</i>
III	T. 15-27	über <i>B'/Fis/d/cis'</i> , später auch <i>B'/Fis/d/a</i>
IV	T. 28-37	über <i>B'/Fis/d/a</i>
V	T. 38-43	über <i>B'/Fis/d/cis'</i>
Coda	T. 46-53	über <i>Cis'/Fis/d/a/b</i> , später <i>Fis/cis/b/d'/a</i>

Die Sechstonfolge *S-A-C-H-E-R* wird in der Einleitung schrittweise entwickelt: Auf ein leise gestrichenes *es-es*, *es-es-a*, *es-a-c-h*, abgerundet mit einem überzähligen Pizzicato-*h* und einem kleinen Ausbruch ins *mf*, folgt nach erneut leisem *es-es* (*tremolo al pont./pizz.*) erstmals, nun eine Oktave tiefer und in Pizzicato mit Glissando, die ungekürzte Tonfolge. Dabei wählt Dutilleux nicht die im Motto unter dem Titel gegebenen engen Intervalle Sekunde und Terz, sondern die komplementären, Sept und Sext. Die musikalische Umschrift des vollständigen Namenszuges crescendiert dabei erstmals zum *forte* und führt umgehend in einen Krebsgang mit vertauschtem Ausgangspaar (*E-R-H-C-A-S*), in dem Dutilleux zwei weitere Spieltechniken einführt: Flageolettöne und *senza vibrato*-Spiel. Der Schlusston des Krebses, Sachers Anfangsbuchstabe *es*, crescendiert unter einer Fermate erneut zum *forte*.

Sacher-Suite I: Die Tonfolge und ihr Krebs



⁵Vier leicht verkürzten Takten (3 x 2/8 und 1 x 5/16) stehen sechzehn die 3/8-Einheit leicht verlängernde Takte gegenüber (10 x 7/16, 1 x 8/16, 1 x 9/16 und 4 x 5/8).

Hinsichtlich seiner tonalen Ausrichtung ist der Satz sowohl horizontal als auch vertikal zweigeteilt. In der Vertikale komponiert Dutilleux zwei Schichten. Die tiefe Schicht wird kurz vor Ende der Einleitung mit dem ersten Erreichen des Scordatura-Tones *B'* etabliert und setzt sich in den schon erwähnten Varianten des Akkordes fort. Diese bringen neben ihren charakteristischen Farben (*col legno* und *pizzicato*) ihren eigenen Rhythmus mit: Ton-, Intervall- oder Akkordwiederholungen, die vorwiegend in gleichmäßigen Sechzehnteln verlaufen, zuweilen intensiviert durch zwei 32stel oder eine 32stel-Triole.

Darüber breitet Dutilleux die Schicht, die das Cello im mittleren bis hohen Register spielt. In ihr dienen die beiden Anfangstöne aus Sachers Namenszug, *es* und *a*, als Zentraltöne: *es* herrscht im thematischen Segment der Einleitung allein, doch zielt schon die ritardierende Ergänzung kurz vor Ende der Einleitung, die die Tonbuchstaben verlässt, mit ihrem gitarrenartigen Schlussarpeggio auf *a*. Im ersten Segment des Hauptteiles dient die Melodielinie ganz dem Namenszug des Widmungsträgers, der erneut schrittweise entsteht, bevor er im Krebsgang gespiegelt wird und schließlich, in einer ersten virtuos accelerierenden Figur, in ein freieres Spiel mit den Tonbuchstaben übergeht. Im zweiten Segment erwächst der in Tonbuchstaben evozierte Namenszug aus dem rhythmisch wiederholten Scordaturaintervall in der Tiefe, wird diesmal jedoch statt einer Spiegelung durch die Töne des komplementären Hexachordes ergänzt⁶ und führt damit dessen Zielton, das im Flageolett ertönende *f''*, als neue Farbe ein, die noch kurz ins nächste Segment hineinklingt. Das dritte Segment beginnt mit einer Tritonustransposition des thematischen Namenszuges, wobei die Spieltechnik die im komplementären Hexachord gehörte spiegelt: Waren dort fünf *ordinario* gestrichene Töne in einen Flageolettton eingemündet, so sind es hier fünf Flageolettöne, die auf einen *ordinario* gestrichenen Zielton zuführen und von einer virtuos accelerierenden Figur ergänzt werden, die die Tonbuchstaben mit den Akkordtönen mischt.⁷ In der Oberstimme des darauffolgenden rhythmischen Spiels der Akkordtöne erklingt die um einen Ganzton erniedrigte Transposition des Namenszuges, die wenig später, zu Beginn des virtuos Segmentabschlusses, permutiert wiederholt wird, bevor die Linie die Bindung an die thematischen Tonbuchstaben ganz verlässt.⁸

⁶Der zu *es-a-c-h-e-d* komplementäre Hexachord ertönt hier als *gis-cis-fis-b-g-f*.

⁷Vgl. T. 15-17: *a-es-fis-f-b-gis* + *a-es-f-es-a-d-b-fis-cis*.

⁸Vgl. T. 18-20: *cis-g-b-a-d-c*, T. 23-24: *b-cis-g-b-a-d-a-c-c-cis-g-b*.

Das vierte Segment setzt nach kurzem akkordischen Rhythmuspiel in Pizzicato zur um einen Halbton erhöhten Transposition an, wobei wie im ersten Krebs der Einleitung *arco* gestrichene Flageolettöne mit *senza vibrato*-Spiel wechseln. Das mit geworfenem Bogen ausgeführte fallende Arpeggio durch die Flageolettöne der Akkordtöne (*a'''-d'''-fis''-b'*) leitet ein ausführliches Spiel mit und um die rhythmisch wiederholten, zwischen *arco* und *pizzicato* wechselnden Akkordtöne ein, das nach einem Crescendo in beschleunigendem *tremolo bisbigliando* gipfelt. Infolge der vorwiegenden Verwendung des leere-Saiten-Akkordes in diesem Segment herrscht hier, beginnend fast genau in der Mitte des 52-taktigen Hauptteiles, erstmals *a* als zweiter Zentralton des Satzes.⁹ Das fünfte Segment setzt mit einem mächtigen Crescendo ein, das in parallelen Quinten und Sexten aufwärts zum *ff* führt. Der kurze Höhepunkt des Satzes ist bestimmt vom schnellen Wechsel zwischen *arco* und *pizzicato*-Spiel in verschiedenen Versionen des fünftönigen Akkordes, der nach einer langen Fermate auf dem oktavierten Akkordgrundton *B* mit einem beschleunigend diminuierenden Aufwärtslauf auf dem Flageolettton *a''''* verklingt.

Dieser Segmentschluss ist durch die Kombination aus Zäsur, langer Taktstrichfermate und zusätzlicher Fermate über der Pause zu Beginn des nächsten Taktes abgesetzt von einem Einschub, den Dutilleux nahtlos in sein Stück integriert. In T. 44-46 zitiert er die Schlusstakte des Kopfsatzes aus Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagwerk und Celesta* von 1936, einem Werk, das als Kompositionsauftrag Paul Sachers zur Feier des zehnjährigen Bestehens des Basler Kammerorchesters entstanden war.

Sacher-Suite I: Das Bartók-Zitat



Wolfgang Lessing¹⁰ macht die interessante Beobachtung, dass der Aufwärtslauf am Schluss des vorausgehenden Segmentes, der wie so viele Läufe bei Dutilleux ausschließlich aus kleinen Sekunden und kleinen Terzen gebildet ist, die Charakteristika des Zitates vorausnimmt, dessen zwei in

⁹Der kurze thematische Einwurf in diesem hauptsächlich akkordisch bestimmten Segment bringt diesen Übergang 'auf den Punkt': In T. 31 endet die Transposition des Namenszuges mit *es*; unmittelbar darauf folgt *a* als Ausgangspunkt des fallenden leere-Saiten-Arpeggios.

¹⁰W. Lessing: "Hommage à Sacher: Henri Dutilleux' und Heinz Holligers Kompositionen für Violoncello solo über den Namen SACHER". In: *Musiktheorie* 6/2 (1991): S. 151-180.

vertikaler Spiegelung verlaufende Stimmen (bei Bartók von Violine I und II gespielt) ebenfalls ausschließlich aus kleinen Sekunden und kleinen Terzen bestehen.¹¹ Zudem passt sich das Zitat auch tonlich der Orientierung an zwei Zentraltönen an: Zwischen Beginn und Ende mit dem Einklang auf *a* erreichen die auseinanderstrebenden Linien die Oktave *es*. Dass es sich dennoch um ein Zitat handelt, betont Dutilleux dadurch, dass er dem Einschub eine sonst in dem Stück nicht gehörte Spieltechnik zuweist: In einer als *pp lontanissimo* bezeichneten Zartheit bewegen sich die beiden Linien, nah am Steg in 32steln tremolierend.

Die Coda greift die vor dem Zitat-Einschub zuletzt gehörte Variante des Akkordes auf, bei der der Diskantton *cis* in den Bass gewandert ist und dort mit dem ursprünglichen Basston *B'* alterniert. Die Gegenüberstellung von *quasi con legno* und *pizzicato* in den rhythmisch wiederholten Sechzehnteln stellt den Bezug zu vorausgehenden Akkordspiel-Einwürfen her, doch die Dynamik bleibt ganz im *pp* und zieht sich in den abschließenden aufsteigenden Arpeggien bis zum *ppp* zurück, unterbrochen und abgerundet vom dreifach im Flageolett gestrichenen zweiten Zentralton *a'*.

Teils horizontal und teils vertikal gegenübergestellt sind in dieser Hommage demnach auch die Elemente des Lyrischen und des rhythmisch Virtuosen. Als Dutilleux sechs Jahre später seine Suite aus *Drei Strophen über den Namen SACHER* vorlegt, stellt sich heraus, dass er diese Charaktere in den ergänzenden Strophen isoliert einander gegenübergestellt hat. Auf die 20-taktige zweite "Strophe", deren Grundtempo *Andante sostenuto* nur kurz gelockert wird und bei (im Vergleich zum vorangegangenen Satz) annähernd halbiertes Metronomzähl einen "langsamen Satz" ankündigt, folgt als dritte Strophe ein 60-taktiges *Vivace*, dominiert von Sechzehntel-läufen, deren fünf als Triolen gehörte Gruppen einer Art modernem Gigue-Metrum eingepasst sind.¹² Bei Metronom 138-144 für die 16tel-Triole in den Hauptabschnitten ist diese Gigue hochgradig virtuos. Der Mittelteil, entgegen der scheinbaren Entspannung (*Un poco meno mosso*, ♩ = ca. 116) spieltechnisch noch anspruchsvoller als die Hauptabschnitte, erinnert in seinen 32stellläufen an die frei beschleunigenden Einschübe in Strophe I, der ursprünglichen "Hommage". Die drei Strophen sind zudem in vielen Einzelheiten ihrer Phrasen verbunden. Daniel Humbert sieht hierin eine poetische Entsprechung:

¹¹Vgl. T. 44-46: *a-b-cis-d-es-c-h-b-a* über *a-gis-f-e-es-fis-g-gis-a*.

¹²Der in T. 1 und erneut beim "A Tempo" in T. 48 vorgegebene 15/16-Takt wird in den Hauptabschnitten durch die wenigen eingeschobenen 9/16 und 12/16-Takte in seiner triolischen Gestik bestätigt und nur stellenweise kurz durch Duolen unterbrochen.

Die Suite [...] evoziert mit ihren Alliterationen und Reimen die Idee eines Gedichtes, insofern die Wiederkehr ihrer Assonanzen durch ein einigendes Prinzip, die sechs Noten des Namens von Sacher, gesichert sind, ob in gerader Richtung oder im Krebs.¹³

Die zweite "Strophe" wird harmonisch weiterhin von den Tönen des leere-Saiten-Vierklangs bestimmt. Diese erklingen teils integriert in eine horizontale Linie (vgl. T. 1: *Fis-B'* und *A-d*, ähnlich T. 2 etc), teils als begleitende oder phrasierende Pizzicato-Arpeggien (vgl. T. 3, 4 etc.). Beginnend in T. 3/4 alterniert der ursprüngliche Vierklang über *B'* mit der Umkehrung der vier oberen Töne des Fünfklanges (*Cis/Fis/d/a*). Mit dieser Umkehrung hatte Dutilleux bereits in der Coda des Ausgangsstückes einen mit chromatischen Nachbartönen eingefärbten *fis*-Moll-Dreiklang eingeführt, dessen Wirkung er in den drei Schlusstakten durch die Wendung zur Anordnung *Fis/cis/b/d'/a/[b]* noch verstärkte. Hier verwendet er in T. 4-10 zunächst wieder die Umkehrversion *Cis/Fis/d/a*. Die neuerliche Wendung zum Dreiklang auf *fis* wird bis zum Schluss der dritten "Strophe" hintangestellt.

Motivisch fallen in diesem langsamen Mittelsatz der Suite die zahlreichen chromatischen Zickzack-Figuren auf, die anfangs stets von den Tönen des ursprünglichen Vierklangs umrahmt oder begleitet werden, sich zum Schluss aber verselbständigen.¹⁴ Weitere Besonderheiten des Aufbaus sind die angedeutete Reprise des Eröffnungstaktes,¹⁵ die variierte Wiederholung eines Taktes,¹⁶ die halbtaktige rhythmische Sequenz aus Sexten (von denen drei enharmonisch als übermäßige Quinten notiert sind, womit Dutilleux das Grundintervall der *Drei Strophen* neu kontextualisiert),¹⁷ sowie die horizontale Spiegelung der Hälfte dieser Sexten im darauffolgenden Takt, umgeben vom auf den Vierklang verweisenden *Cis/Fis*.¹⁸

Nachdem in T. 11-17 die verlängerten Zickzack-Figuren über drei Oktaven bis ins Bassregister des Satzanfangs zurückgefallen sind, schließt sich der sechstönige Namenszug SACHER an – in Lage und Intervallstruktur

¹³Humbert, *op. cit.*, S. 185.

¹⁴Vgl. T. 1: *cis-d-c* umgeben von *fis-b* (+ *a-d*), ebenso T. 10; T. 3 begleitet von *B'/Fis/es-d* und gefolgt von *d-a*, ähnlich T. 14. Ab hier ist der Cluster verlängert und fällt durch die Oktaven (T. 14: *c''-cis''-h'-c''-b'-h'*, T. 15-16: *h-c'-ais-h-a-ais*, T. 17: *Es-E-D-Es-Cis-D-C*.)

¹⁵Vgl. *cis-d-c-fis-b-es* in T. 1 und T. 10 Mitte.

¹⁶Vgl. T. 5 und 6.

¹⁷T. 7, erste Hälfte: *C/Gis-E/c-Cis/A-G/es-B'*, zweite Hälfte: *B'/Fis-F/cis-D/h-A/f-E/c*.

¹⁸T. 9: *Cis/Fis-G/es-||:E/c:||-Cis/A-||:B'/Fis:||-Cis/A-E/c-||:G/es:||-Cis/Fis*.

genau so, wie er in der ursprünglichen Hommage erstmals erklingen war. Den Abschluss des *Andante sostenuto* bildet die Gegenüberstellung des dreifach wiederholten melodischen Ausgangstones *es* mit einer Oktavtransposition des zum Fünfklang erweiterten leere-Saiten-Akkordes.

Wie schon erwähnt, komponiert Dutilleux die dritte Strophe als ‘Gigue’ mit rhythmisch-metrisch abweichendem zentralen Kontrastabschnitt. Den ersten Hauptabschnitt¹⁹ dieses tänzerisch-virtuosen Satzes bestimmen vier thematische Komponenten:

- ein Krebsgang der Sechstonfolge mit viertöniger Teilwiederholung und freier Fortspinnung,²⁰
- ein synkopisch durchsetztes viertöniges Motiv,²¹
- eine auf einer Quartenschichtung beruhende viertönige Figur²² und, nach Unterbrechung durch eine mit Fermate verlängerte halbtaktige Pause,
- ein durch Fingeraufschlag der linken Hand gespieltes, in Duolen vom Vorhergehenden abgesetztes Zitat des untransponierten Namenszuges, der unmittelbar in seinen Krebs übergeht, sowie dessen leicht verlängerte triolische Wiederholung.

Sacher-Suite III: Das thematische Material des Hauptabschnittes

(REHCASREHC, transponiert)

SACHEREH CAS SACHEREH CASREH ...

¹⁹Dutilleux wechselt rein äußerlich bereits in T. 21 vom 15/16-Takt mit je fünf 3/16-Gruppen zum 5/8-Takt mit Triolen und vom *Vivace* zum *Un poco meno mosso*, doch gehört T. 21-23₂ thematisch noch zum Hauptabschnitt; erst danach setzt das kontrastierende Material ein.

²⁰T. 1-2 transponiert, T. 11-12 untransponiert.

²¹T. 3-4, 16, 19-20 *arco*; T. 21 *pizzicato*, variiert und verlängert.

²²T. 3-6, 15, 17-18

Der Kontrasteil beginnt mit einer Pizzicato-Variante des viertönigen Motivs, das hier zu *d-cis-b-c-a* verlängert und mit einem diminuierenden Abstieg zum Scordatura-*B'* ergänzt ist. Es folgt ein Wechsel zwischen *arco* crescendierenden 32stel-Läufen und synkopisch gezupften, in *sf* gipfelnden Intervallen bzw. Akkorden, die vom leere-Saiten-Vierklang und seinen Umkehrungen abgeleitet sind. In einer umfangreichen Beschleunigung schließen sich zunächst horizontal gespiegelte Legato-Arpeggien zunehmendem Umfangs an, abgerundet von erneutem Wechsel zwischen Pizzicatoeinwürfen (dreistimmig *forte*) und aufwärts eilend gestrichenen Triolen. Die über drei Oktaven steigende Arabeske, die diese Entwicklung beschließt, mündet in ein erneutes SACHER-Zitat, das in akzentuiertem *ff* synkopisch verlangsamt beginnt und dann crescendierend in allmählichen Schritten bis zur fünffachen Geschwindigkeit beschleunigt. In großen Notenwerten und mit *pp dolce subito* wie in eine andere Welt versetzt, endet der Abschnitt mit einer viertönigen Transposition gefolgt von einem untransponierten Krebs.

Sacher-Suite III: Das SACHER-Zitat des Kontrastabschnittes

35 S A C H S A C H E R S A C H E R E H S A C H R A E R E H S A ...

(S A C H) R E H C A S

5 5 *pp dolce subito* *sempre pp e lontano* *molto*

Der *A tempo* überschriebene und zum 15/16-Metrum zurückkehrende Schlussabschnitt verarbeitet Fragmente des ersten Hauptabschnittes: Der fallende Tritonus, der jedes SACHER-Zitat eröffnet, wird mit triolischer Wiederholung jedes Tones, zum Teil mit einer zweiten Stimme unterfüttert, sequenzierend und in Oktaven fallend abwärts geführt;²³ die gespiegelt auf- und absteigenden Sexten aus T. 9 werden fortgesponnen, jetzt ebenfalls mit Dreifachwiederholung jedes Intervalls. Schließlich werden sie, stets geankert im schon im Hauptabschnitt eingeführten alternativen Bassintervall *Cis/Fis*, in gestaffelten Aufschwüngen in immer größere Höhen geführt, gipfelnd in (nun einstimmigen) Arpeggien bis hinauf zum *his*".

²³Vgl. *es'''-a''*, *e''-b'*, *fis'-c'*, *gis'-d*, *a*.

Die Strophe und mit ihr das Werk schließt mit dem, was in der gegebenen Tonsprache die Funktion einer Kadenzformel erfüllt. Diese verbindet noch einmal den Kontrast von *pizzicato* mit Glissando und *arco* (legato und staccato) und schließt im reinen, zum *fff* crescendoierenden Fis-Dur-Dreiklang – dem schon mehrfach angekündigten alternativen Ankerklang.

Rostropowitsch spielte das dreisätziges Werk erstmals als Ganzes am 28. April 1982 in einem Konzert in der Baseler Martinskirche, zwischen zwei Solosuiten von Bach. Während des anschließenden Diners signierte er die Speisekarte mit einer begeisterten Widmung für den Komponisten:

Pour Génial Henri! Ton admirateur jusqu'à la mort!
Ton Slava 28/IV 82 Basel²⁴

²⁴„Für den genialen Henri! Dein Bewunderer bis zum Tode. Dein Slawa [Koseform von Mstislaw], Basel am 28. 4. 1982“. Speisekarte des Restaurants Stucki in Bruderholz, heute im Archiv Dutilleux; zitiert in Gervasoni, *op. cit.*, S. 1163.