

**Epitaph**

In den Jahren bis zu seinem 30. Geburtstag komponierte Reimann zahlreiche weitere Vokalwerke, die fast alle – mit Ausnahme des erst spät entdeckten Klavierliedes *Impression IV* – zeitnah uraufgeführt wurden: *Kinderlieder* für Sopran und Klavier auf Gedichte von Werner Reinert (1961, UA New York Januar 1962), *Drei Sonette von William Shakespeare* für Bariton und Klavier (1964, UA Berlin Dezember 1964), Hölderlin-Fragmente für Sopran und Orchester (1963, UA Mannheim Januar 1965), *Nachtstück* für Bariton und Klavier nach Joseph von Eichendorff (1966, UA Nürtingen Oktober 1967) sowie seine erste Oper, *Ein Traumspiel* nach August Strindberg (1964, UA Kiel Juni 1965).

Besonders interessant, nicht zuletzt aufgrund seiner ungewöhnlichen kammermusikalischen Besetzung, ist der 1965 entstandene, am 2. Juni 1967 in Heidelberg uraufgeführte Zyklus *Epitaph* für Tenor und sieben Instrumente. Von den sieben Sätzen basieren vier – die Nummern II und III sowie V und VI – auf Gedichten des früh verstorbenen englischen Dichters Percy Bysshe Shelley (1792-1822); die Rahmensätze und der zentrale Satz, durch die Überschriften “Prelude”, “Interlude” und “Epilogue” von den mit Gedichttiteln identifizierten Vokalsätzen abgesetzt, sind Instrumentalstücke. Wie sonst nur noch am Ende des vorletzten Satzes tragen hier alle sieben Instrumente zur musikalischen Aussage bei: ein Quintett aus zwei hohen Holzbläsern und drei tieferen Streichern (Flöte, Englischhorn, Bratsche, Cello und Kontrabass) sowie Celesta und Harfe. Die drei Instrumentalsätze sind auf höchst raffinierte Weise miteinander verknüpft: Reimann komponiert für das 17-taktige “Prelude” eine Musik, deren Klänge und melodische Konturen einschließlich ihrer metrischen und rhythmischen Gestaltung in “Interlude” und “Epilogue” identisch wiederkehren. Verändert sind jedoch das Tempo (Grundwert = 84 in “Prelude” und “Epilogue”, 66 im “Interlude”) sowie, noch folgenreicher, die Instrumentierung und mit dieser einhergehend die Oktavzuweisung der Töne und die kontrapunktische Schichtung der Linien.

Dies soll am Beispiel der ersten fünf Takte gezeigt werden: Die drei Instrumentalsätze ruhen auf fünf leisen “Harmonien” – zwei Dreiklängen, die in engster Lage aus Halbton + Tritonus zusammengesetzt wären, hier aber in gespreizten Umkehrungen erklingen. In auseinanderstrebend weiter Lage (*h-fis-c*, *gis-cis-d*) legen sie in T. 1-2 die Basis: in Satz I wie unten gezeigt als Streicherflageoletts im mittleren Register, im rahmenden Gegenstück von Satz VII im *arco* der Streicher zwei Oktaven tiefer, im zentralen Satz IV dagegen in Celesta–Harfe eine Oktave höher als zu Beginn.

## Epitaph: Die Eröffnung des "Prelude"

Ein dritter, gestaffelt einsetzender Dreiklang der Streicher in T. 3-4 vereint in IV das Kontrabass-Flageolett mit Flöte und (melodisch führend) einer Linie in Harfenflageoletts, bis auch diese Komponente in VII tiefoktaviert in die Streicher zurückkehrt. Die Tonrepetitionsquintole in T. 1 wandert von der Harfe ins Cello (IV) bzw. die Celesta (VII). Von den wild gezackten Celesta-Figuren wird die erste in IV zur Klangfarbenmelodie Flöte/Englischhorn/Flöte, bevor sie in VII zur Celesta zurückkehrt. Die zweite bleibt in IV in der Celesta, ersetzt aber die verminderte Terz durch das Komplementärintervall der fallenden übermäßigen Sext und ertönt dann in VII als Cello-Pizzicato. Die dritte mutiert in IV zu einer kleineren Kurve in der Bratsche und in VII zum fast vieroktavigen Aufstieg der Harfe. Die lang gehaltenen Bläseröne in T. 2-3 erklingen in IV als Flageoletts in Cello und Bratsche, in VII (in vertauschter Zuordnung und Oktavierung) erneut in den Bläsern. Ähnliche Änderungen erfahren die beiden Dreiklänge der Harfe, wenn sie in IV von der Celesta oktavversetzt und in VII, zurück in der Harfe, als nun fallende Geste stilisiert sind. Das dynamisch tremolierte *f* des Cellos schließlich wechselt in IV zunächst nur in den Bass, in VII dann aber in die Flatterzunge der Flöte. Entsprechende Modifikationen erfahren die verbleibenden zwölf Takte.

Die drei Varianten eines einzigen Instrumentalsatzes umschließen vier Gedichte, die in Shelleys letzten Jahren in der Toskana entstanden sind, kurz bevor er mit noch nicht ganz 30 Jahren bei einem Segelunfall ums Leben kam. Es war eine Zeit der Trauer: die ersten drei seiner Kinder mit seiner zweiten Frau Mary Wollstonecraft waren gestorben und sein Leben sowie das seiner Frau durch schwere Depressionen überschattet.

Das achtzeilige Gedicht, dem der Dichter den schlichten Titel "Lied" gibt, ist der Trauer eines Vogels über den Verlust seines Lebenspartners gewidmet. Diese Trauer spiegelt sich in der frostig erstarrten Natur. Die Vegetation wirkt tot, selbst die Luft bewegt sich kaum, und der einzige Laut in der Stille ist das mechanische Geräusch eines Mühlrades.<sup>38</sup>

### Song

A widow bird sate mourning for her Love  
Upon a wintry bough;  
The frozen wind crept on above,  
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare.  
No flower upon the ground,  
And little motion in the air  
Except the mill-wheel's sound.

Reimann trägt der Zweiteilung des Gedichtes Rechnung, ohne im traditionellen Sinne korrespondierende Strophen zu entwerfen. Die Singstimme wird hier nur von drei Instrumenten – Flöte, Viola und Celesta – begleitet. Für diese entwirft er drei motivische Komponenten sowie eine wiederkehrende virtuose Figur. Wie die zwei Beispiele unten andeuten, werden die beiden längeren, von der Flöte im Vorspiel bzw. zur ersten Strophe eingeführten Komponenten [a] und [c] in Strophe II Vers 1 und 3-4 vom Tenor in rhythmischer Variante zitiert. Die schlichtere Kontur [b] bleibt der Bratsche vorbehalten, die mit zwei Einsätzen (*pp sul ponticello*) zu Beginn der ersten Strophe und vier weiteren Einsätzen am Ende der zweiten Strophe das Lied umschließt.

In der ersten Strophe, in der das thematische Material ausschließlich in den Instrumenten erklingt, verbindet der Gesangspart in jedem Vers große Intervallsprünge mit den Tönen eines oft umfangreichen chromatischen Clusters.<sup>39</sup> Die polyphone Unabhängigkeit der Stimmen ist extrem im Bereich des Rhythmus, der nicht nur ganztaktige 3/8-Noten mit Vierteln, Achteln und deren binären Teilwerten verbindet, sondern Achtelduolen und -quartolen sowie 16tel- und 32tel-Triolen, -Quintolen und -Septolen horizontal wie vertikal gegenüberstellt. Dank taktübergreifender Gruppen und zahlreicher Synkopen fallen nur selten zwei Töne zusammen.

Ein thematisch verdichtetes Beispiel liefert der Schluss des Liedes: In den verklingenden Bratschenflageoletton *f''* und einen neu einsetzenden Flötenorgelpunktton *b''* hinein setzt der Tenor mit dem letzten Verspaar

<sup>38</sup>Man denkt bei dieser Stimmungsschilderung unwillkürlich an das Lied "Der Leiermann", den Abschluss von Schuberts *Winterreise*. – Shelleys Witwe veröffentlichte diese Gedichte erstmals 1824 in "Posthumous Poems". Vgl. Roger Ingpen et al., Hrsg.: *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley* (New York: Gordian, 1965); "Song" in Band IV, S. 165.

<sup>39</sup>Vgl. z.B. in Vers 1 die Sprünge *a'-d''-f'-fis''-c*, *b'-g''* im Cluster *c-cis-d-es-e-f-fis-g*, *a-b*.

zum Zitat der Komponente [c] ein. Bald treten die Instrumente hinzu: In T. 44 die Bratsche mit viermal diminuiertem [b] (Achtelduolen, Achtel, Sechzehntelduolen, Sechzehntel), in T. 47 die Flöte mit dreimal augmentiertem [a] (Sechzehntel, Achtelquintolen, Achtelquartolen).

*Epitaph: Satz II, Komponente [a] in Flöte und Gesang, [b] in Viola*

1 *p* *sul pont.* *pp*

30 *p*

8 There was no leaf up-on the for-est bare

*Epitaph: Komponente [c] in Flöte und Gesang*

14 *p*

40 *p*

18 *p* (nicht im Gesang)

8 and lit - tle mo - tion in the air

8 ex-cept the mill-wheel's sound

Nachdem die Singstimme geendet hat, greift die Celesta die Figuration auf, mit der sie in T. 17 erstmals in diesem Lied eingesetzt hat. Die bildet nun den Schluss des Liedes, in neuer Oktavzuweisung einzelner Töne, gleichmäßigen 32teln und erweitert um eine kurze Binnenwiederholung.<sup>40</sup>

Im dritten Satz vertont Reimann das Gedicht "Autumn: A Dirge".<sup>41</sup> Shelleys Grabgesang auf den Herbst zeigt eine komplexe poetische Struktur. Die zwei Strophen wechseln zwischen langen vierhebigen Versen mit zweisilbigem Binnenreim (failing/wailing, sighing/dying, death-bed/

<sup>40</sup>Vgl. Celesta T. 17-19 mit T. 50-52.

<sup>41</sup>Ingpen: *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley IV*, S. 56-57.

leaves dead etc.), einhebigen Kurzversen, deren Reimwort sich entweder Zeilen überspringend rückwärts bezieht oder erst viel später mehrfach Nachhall findet,<sup>42</sup> und zweihebigen Zeilen innerhalb eines refrainartig gestalteten Einschubs.<sup>43</sup>

**Autumn: A Dirge**

The warm sun is failing, the bleak wind is wailing,  
 The bare boughs are sighing, the pale flowers are dying,  
     And the Year  
 On the earth her death-bed, in a shroud of leaves dead,  
     Is lying.  
 Come, Months, come away,  
 From November to May,  
 In your saddest array;  
 Follow the bier  
 Of the dead cold Year,  
 And like dim shadows watch by her sepulchre.

The chill rain is falling, the nipped worm is crawling,  
 The rivers are swelling, the thunder is knelling  
     For the Year;  
 The blithe swallows are flown, and the lizards each gone  
     To his dwelling.  
 Come, Months, come away;  
 Put on white, black and gray;  
 Let your light sisters play—  
 Ye, follow the bier  
 Of the dead cold Year,  
 And make her grave green with tear on tear.

Die Betonung von Sonne/Wind/Regen/Donner, Blumen/Blättern/Ästen/Erdrich sowie Schwalben und Eidechsen unterstreicht die herbstliche Natur im Zentrum des Gedichtes. Auffällig sind jedoch die Trauer und Klage beschwörenden düsteren Konnotationen,<sup>44</sup> die nicht nur die Binnenreimworte, sondern alle Adjektive und viele Substantive charakterisieren.

<sup>42</sup>Rückwärts bezogen: lying (sighing/dying), dwelling (swelling/knelling); vorwärts bezogen: Year – bier – Year; Year – bier – Year – tear.

<sup>43</sup>V6-8 + 17-19: away/May/array + away/gray/play.

<sup>44</sup>Vgl. *failing* [scheiternd], *wailing* [wimmernd], *sighing* [seufzend], *dying* [sterbend], *death-bed* [Totenbett], *leaves dead* [Blätter tot], *falling* [fallend], *crawling* [kriechend], *swelling* [anschwellend], *knelling* [wie eine Totenglocke läutend]; *bleak* [öde], *bare* [bloß], *pale* [fahl], *sad* [traurig], *cold* [kalt], *dim* [trübe]; *shroud* [Leichentuch], *bier* [Bahre], *shadows* [Schatten], *sepulchre* [Grabstätte], *grave* [Grab], *tear* [Träne].

Es geht also um die Betrachter, deren Stimmung in der Vergänglichkeit der Natur gespiegelt wird. Für sie bedeutet die dunkler werdende Jahreszeit ein Sterben der Zeit selbst; nicht umsonst bildet "the Year", das einzige durch Großschreibung hervorgehobene Wort, durch vierfaches Auftreten eine Art sekundären Refrain.

In diesem Grabgesang umgibt Reimann die Tenorstimme mit den drei Streichinstrumenten und der Harfe; die beiden Bläser und die Celesta schweigen. Die Musik unterstreicht sowohl die augenfälligen als auch die subtilen Aspekte der poetischen Struktur. So geht die anderthalbtaktige Vorspielgeste der drei Streicher nicht nur den beiden Strophenanfängen voraus, sondern auch dem folgenden Zeilenpaar mit der ersten Erwähnung des Jahres und dem dritten Binnenreim-Vers. Die Geste ist jeweils unterschiedlich instrumentiert und rhythmisiert, jedoch stets gut erkennbar.<sup>45</sup>

Die Binnenreimverse zu Beginn der beiden Strophen sind mit großer Freiheit für die Darstellung des Wortbildes vertont. Ein Merkmal dieser Zeilen ist der Aufstieg im Gesangspart (zuweilen vorbereitet durch eine Instrumentalstimme) durch Tritonusprung und reine Quart oder Quint, also insgesamt über eine verminderte oder übermäßige Oktave.<sup>46</sup>

Shelleys variierten Refrain einschließlich der sprachlich nicht parallelisierten Schlusszeile komponiert Reimann identisch (T. 30-60 ≈ 89-119), aber deutlich anders als das jeweils Vorausgehende. Die Zeilen, die der Hoffnung Ausdruck geben, die Wintermonate mögen der Totenbahre des vergehenden Jahres das Geleit geben und dann schnell vorbei gehen, um ihren "lichteren Schwestern" Platz zu machen, singt der Tenor praktisch unbegleitet. Der 4/4-Takt des Grabgesanges ist hier durch ein walzerartiges 3/8-Metrum ersetzt. Die bisher begleitenden Instrumente schweigen, und auch die vorübergehend hinzutretende Celesta überbrückt nur einige der Phrasen-Schnittstellen und spinnt das Ende der beiden ähnlich formulierten Teilabschnitte aus.

Der Schlussvers jeder Strophe erklingt bei Reimann als eine Art meditativen Rezitativ. Die Stimme erhebt sich über lang gehaltenen Flageolettklängen der drei Streicher, in einer träumerischen Gesangszeile, die sich nur in der Hochoktavierung des Abschlusstones unterscheidet:

<sup>45</sup>Viola T. 1-2 (*d-e-d-g-e-a-cis'*) ≈ Cello T. 21-23 (var.) ≈ Cello T. 61-62 (Umkehrung) ≈ Kontrabass T. 80-82; Cello T. 1-2 ≈ Viola T. 21-23 ≈ Harfenbass T. 61-62 (Umkehrung) ≈ Harfendiskant T. 80-82; Kontrabass T. 1-2 ≈ 21-23 ≈ 61-62 (var.) ≈ Cello T. 81-83 (var.).

<sup>46</sup>Vers 1 Vorbereitung Viola T. 3 *e'-b'-f''*, imitiert Tenor T. 4-5 *e-b-es'*; Vers 2 Vorbereitung Kontrabass T. 10 *gis'-d''-fis''*, Harfe T. 11 *gis-d'-es'-fis'*, Tenor T. 12 *gis-d'-es'-c'-a'*; etc.

*Epitaph*: Satz III, die Abschlusszeile des Gesanges in den beiden Strophen

55 *f*  
8 and like dim sha-dows watch— by— her— se - pul - chre.

114 *f*  
8 and make her grave— green— with— tear— on tear. —

Durch die musikalische Korrespondenz der Verse lenkt der Komponist die Aufmerksamkeit nicht nur darauf, dass die beiden Strophen im Anblick der Grabstätte schließen. Er betont zudem eine subtile Aussage in Shelleys Gedicht: Die Düsternis, die die letzte Ruhestätte des vergangenen Jahres überschattet, hellt sich auf in der Aussicht auf frisches Grün, das bald aus den befruchtenden Tränen der Trauernden hervorspringen wird.

Im Anschluss an das instrumentale Interludium erklingt im dritten Vokalsatz ein Gedicht, das ganz dem sehnsüchtigen Rückblick verschrieben ist. Hier wird weder der Tod eines Lebenspartners noch die im Herbst absterbende Natur zum Anlass der Trauer.<sup>47</sup>

### The Past

Wilt thou forget the happy hours  
Which we buried in Love's sweet bowers,  
Heaping over their corpses cold  
Blossoms and leaves, instead of mould?  
Blossoms which were the joys that fell,  
And leaves, the hopes that yet remain.

Forget the dead, the past? Oh, yet  
There are ghosts that may take revenge for it,  
Memories that make the heart a tomb,  
Regrets which glide through the spirit's gloom,  
And with ghastly whispers tell  
That joy, once lost, is pain.

Im Zentrum stehen hier Schmerz und Freude der Erinnerung an glückliche Stunden, die im Tod ihr Ende fanden und auch durch Blätter und Blumen als Symbole des Lebens nicht wieder belebt werden können. Doch auch Vergessen ist keine Lösung. In tiefere Schichten des Bewusstseins verdrängt quält die Vergangenheit die Lebenden in Schatten und Träumen.

<sup>47</sup> Ingpen: *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley* III, S. 200.

Reimanns musikalische Ausdeutung dieser Reflexion über Erinnerung und Vergehen bedient sich bewährter Transformationen wie dem rückwärts gerichteten Blick (im Krebsgang einer musikalischen Abfolge), der Umkehrung der Wahrnehmung (in der alle Intervalle "auf den Kopf gestellt" sind) und der Transposition um gut nachvollziehbare und nur abstrakt zugängliche Schritte (in der Versetzung um einen Ganztonschritt und einen Tritonus). Als Besetzung des Liedes wählt Reimann ein ungewöhnliches Terzett: der Kontrabass agiert als führende Stimme, der Tenor verhält sich zunächst unabhängig, folgt aber gegen Ende der bestimmenden Sichtweise, und das Englischhorn ordnet sich ganz den beiden Partnern unter, indem es deren Vorlagen übernimmt.

Aus der Sicht des Kontrabasses präsentiert sich das 60-taktige Lied als eine durchgehende Verarbeitung der in T. 1-14 vorgestellten Grundphrase. Nach einer viertaktigen Pause spiegelt der Bass selbst diese Phrase als Krebsumkehrung.<sup>48</sup> Dabei wird das ursprüngliche Pizzicato durch Legatobögen mit einigen tremolierten längeren Noten ersetzt. Auch entstehen durch abweichende Rhythmisierung und Komplementärintervalle neue Farben, die die Herkunft aus der Grundphrase verschleiern. Nach einer Generalpause, einer Phrase in hohen Flageolets (mehr dazu später) und einer weiteren viertaktigen Pause beendet der Kontrabass das Lied mit einer Wiederaufnahme der Grundphrase in unregelmäßig gespreiztem Rhythmus aber weitgehend identischer Kontur.<sup>49</sup> In der Zwischenzeit ist die Grundphrase jedoch von den beiden Partnern übernommen worden. Das Englischhorn setzt mit einer Ganzton-Transposition bereits in T. 10 ein,<sup>50</sup> als eine Art *comes* zum *dux* des Kontrabasses aber in Engführung. Die freie rhythmische Vergrößerung führt zur Kongruenz des Schlusses dieser Imitation mit dem Schluss der Krebsumkehrung des Kontrabasses vor der Generalpause in T. 29. Nach dieser Zäsur greift der Tenor zum Text der zweiten Strophe aus Shelleys Gedicht die Grundphrase in einer Tritonusimitation auf.<sup>51</sup>

<sup>48</sup>Vgl. Kontrabass T. 1-14 mit 19-29; z.B. T. 1-2: *b-a-d-es-gis-h-c-cis-fis-g-h-gis-d-es-f...* ≈ T. 29-28: *b-h-fis-f-c-a-gis-g-d-cis-a-c-fis-f-es...* In T. 19 steht für den 3. Ton *e* statt des in der Intervallfolge erwartbaren *es*.

<sup>49</sup>Kontrabass T. 1-14 = 41-60. Für den vorletzten Ton in T. 47 steht ein *f*, abweichend vom *e* am Ende von T. 4. Alle anderen Transformationen zeigen einen dem *e* entsprechenden Ton.

<sup>50</sup>Vgl. Kontrabass T. 1-14 mit Englischhorn T. 10-29, Rhythmus und Oktavzuweisung frei. (In T. 17 lautet der letzte Ton *fis*, während die tongenaue Imitation *f* verlangen würde; dasselbe gilt in T. 27 für den vierten Ton *e*: die Entsprechung zum vierten Ton des Basses in T. 13 lässt *es* erwarten.)

<sup>51</sup>Vgl. Kontrabass T. 1-14 mit Tenor T. 29-57.

Derweil trägt auch die an keiner Vorgabe der Instrumentalpartner orientierte Vokalkontur der ersten Strophe zur Thematik des Liedes bei. Der emphatische *f*-Aufstieg der Anfangsworte "Wilt thou forget" (*c-fis-h-f'*) inspiriert in der Umkehrung einen wie resigniert wirkenden Abstieg der Flageolettöne des Kontrabasses nach der Generalpause. Dank ihrer rhythmischen Augmentation begleitet diese Umkehrung zwei Zeilen des Sängers und unterstreicht somit, dass Vergessen keine Option ist: "Forget the dead, the past? Oh, yet / There are ghosts that may take revenge for it."<sup>52</sup> Die Fortsetzung der Vokalkontur wird sodann, gleichfalls in Umkehrung, vom Englischhorn übernommen, das den letzten Flageolettton des Kontrabasses übernimmt und nach Art einer Klangfarbenmelodie weiterführt.<sup>53</sup> Hier behält die Imitation in Umkehrung (ausnahmsweise in diesem Lied) den Rhythmus der Vorgabe bei.

In der ungewöhnlichen Besetzung des Liedes und den vielfältigen Bezügen der thematischen Phrasen zueinander, deren Transformationen oft auf den ersten Blick eher schwer erkennbar sind, scheint Reimann zeigen zu wollen, wie ungeheuer komplex der Blick zurück ist, in wie vielschichtiger, verwobener und verschleierter Weise die als glücklich erinnerte Vergangenheit den Zurückgebliebenen weiterhin begleitet.

Das vierte Gedicht Shelleys, das Reimann für *Epitaph* wählt, enthält die explizite Klage, die sich schon in den vorausgegangenen Texten angedeutet hat. Jede der beiden Strophen besteht aus vier Zeilen nach dem Reimschema [a a b a] gefolgt von einer Refrainzeile,

#### A Lament

O world! O life! O time!  
 On whose last steps I climb,  
 Trembling at that where I had stood before;  
 When will return the glory of your prime?  
 No more – Oh, never more!

Out of the day and night  
 A joy has taken flight;  
 Fresh spring, and summer, and winter hoar,  
 Move my faint heart with grief, but with delight  
 No more – Oh, never more!

die die Reimsilbe [b] aufgreift. Metrisch bestehen beide Strophen aus einem Rahmen mit drei schlichten Versen in dreihebigen Jamben, die der Dichter im Inneren mit längeren, frei rhythmisierten Zeilen kontrastiert. So

<sup>52</sup>Vgl. Tenor T. 4-5 mit Kontrabass T. 30-35.

<sup>53</sup>Vgl. bei identischer rhythmischer Gestaltung Tenor T. 6 bis 10 mit Englischhorn T. 37-41 und Tenor T. 12-18 mit Englischhorn T. 43-49. (Die Weiterführung nach Art einer Klangfarbenmelodie liegt allerdings nur vor, wenn beim Einsatzton des Englischhorns in T. 36 ein # fehlt, so dass für den Anschluss an den Kontrabass *h* statt *b* gelesen werden kann.)

vermittelt der Gegensatz von freudiger Ekstase und grübelnder Hoffnungslosigkeit einen Eindruck großer emotionaler Bewegtheit.

Im Gegensatz zu den emphatischen, mit Ausrufezeichen unterstrichenen und spürbar verzweifelten Ausbrüchen im Gedicht erzeugt Reimanns Musik eine Atmosphäre tiefer Verlassenheit, deren Abgründigkeit durch eine betont zurückhaltende Instrumentalschicht hervorgehoben wird. Zu den Versen 2-4 spielt das Quintett aus Bläsern und Streichern einen Klang, der sich nur impulsartig durch die seltenen Bewegungen je einer Stimme in Erinnerung ruft. Zarte Harfenflageolets und Septolenarpeggios der Celesta umranken die Verse 6-8, bevor die beiden Instrumentengruppen sich für Vers 9 vereinen. Dabei vermischen sie auch ihre Stilmittel miteinander: Im erneut nur spärlich bewegten Klang des Quintetts geht eine Streicherstimme nach der anderen ins Flageolett über, die Celesta spielt nur noch ein einziges vollständiges Septolenarpeggio, und die Harfe unterstreicht die Ambivalenz des mit Freude durchmischten Abschiedsschmerzes mit dreizehn Wiederholungen einer Oktave, deren dreifach unsynchronisiert neben der Singstimme einherlaufender Rhythmus (in Achteln: ||: 3 4 4 3:||) die Resignation des lyrischen Ich ins Unvermeidliche nachzuzeichnen scheint. In Vers 1 tritt der Quintettklang erst zum *ff* gesungenen dritten “O” hinzu; in der identischen Refrainzeile klingt die Singstimme dann ganz ‘verlassen’:

*Epitaph*: Satz VI, der unbegleitete Gesang in Vers 1 sowie 5 und 10

8 O world! O life! O time! No more Oh, nev-er more!

Die vier demselben Thema gewidmeten, jedoch sehr unterschiedlich vertonten Lieder wirken innerhalb des aus einem einzigen Instrumentalstück in dreifacher Ausführung gebildeten Rahmens wie die vier Seiten eines Monumentes, das die Erinnerung an einen geliebten Menschen über den Tod hinaus wach hält: die musikalische Version eines “Epitaphs”.