

Verrà la morte

Reimanns Kantate aus dem Jahr 1966 für Sopran, Tenor, Bariton, zwei gemischte Chöre und Orchester nach sechs Gedichten aus Cesare Paveses zehnteiligem Zyklus *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* trägt die Widmung "Peter Ronnefeld zum Gedenken". Dieser Komponist und Dirigent, ein Jahr älter als Reimann, war sein Mitstudent in der Berliner Kompositions-klasse von Boris Blacher gewesen. Als Dirigent machte er früh Karriere: Mit 23 Jahren wurde Ronnefeld Herbert von Karajans Assistent an der Wiener Staatsoper, mit 24 Kapellmeister am selben Haus, mit 26 Chef-dirigent in Bonn und mit 28 Generalmusikdirektor am Opernhaus Kiel. Überall setzte er sich besonders für die Neue Musik ein. Im Sommer 1965 bereitete er die Uraufführung von Aribert Reimanns Opernerstling *Ein Traumspiel* vor, musste die Arbeit jedoch wegen seiner fortschreitenden Krebserkrankung abbrechen und starb wenig später im Alter von nur 30 Jahren. Die Kantate, Reimanns Trauermusik für den Freund, wurde am 28. Februar 1967 in Berlin mit Joan Carroll (Sopran), Hans Ulrich Mielsch (Tenor) und Barry McDaniel (Bariton), dem RIAS-Kammerchor und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Wolfgang Fortner uraufgeführt.

Der italienische Schriftsteller, Dichter und Nobelpreisträger für Literatur Cesare Pavese (1908-1950) schrieb den Zyklus *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, dem Reimann die Texte seiner Kantate entnimmt, im Frühjahr 1950 wenige Monate vor seinem Freitod im August desselben Jahres. Die Gedichte, datiert zwischen 11. März und 10. April 1950, geben seiner Verzweiflung über eine verlorene Liebe Ausdruck. Die amerikanische Schauspielerin Constance Dowling, die in den Jahren 1947-50 in Italien lebte und eine Beziehung zu dem 12 Jahre älteren Pavese eingegangen war, hatte ihn verlassen. Pavese empfand diese Zurückweisung als einen Vorboten des Todes, den er wenig später wählte.

Die Zwischenüberschriften innerhalb von Paveses Zyklus sowie die beiden Rahmgedichte sind in Englisch gehalten, der Zweitsprache des Dichters,⁵⁴ die übrigen Gedichte in Italienisch. Der Zyklus wurde posthum 1951 im Turiner Verlag Einaudi veröffentlicht, für den Pavese seit 1938 gearbeitet und dessen römische Filiale er seit 1943 geleitet hatte.

⁵⁴Pavese hatte an der Universität Turin über den amerikanischen Dichter Walt Whitman promoviert und nach dem Studium neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit zahlreiche Bücher aus dem angelsächsischen Sprachraum ins Italienische übersetzt, u.a. Werke von Herman Melville, John Dos Passos, William Faulkner, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, Daniel Defoe, James Joyce und Charles Dickens.

Reimann wählt die beiden englischen Rahmgedichte sowie vier der italienischsprachigen im Inneren. Indem er die Sätze I – II und IV – V nahtlos ineinander übergehend komponiert, entstehen drei größere Blöcke von 289, 135⁺⁺ und 192 Takten gefolgt von einem 27-taktigen Epilog. Die Besetzung sieht ein Orchester vor, das nicht nur ganz ohne Blechbläser auskommt, sondern zudem (wie in *Epitaph*) bei den Streichern auf Geigen verzichtet. 12 Holzbläser und 19 Streicher⁵⁵ werden durch Pauken und Schlagzeug sowie Celesta, Cembalo und zwei Harfen ergänzt. Farblich dominiert unter den Holzbläsern die Altflöte, unter den Streichern die Bratschengruppe. Ausgedehnte Liegeklänge, häufig aus Flageoletttönen der tiefen Streicher gebildet, bestimmen fast die Hälfte des Werkes und erzeugen immer wieder einen statischen Hintergrund. Insgesamt wird die Farbe im Verlauf des Werkes zunehmend dunkler.

Das Eröffnungsgedicht wirkt anmutig und sogar verschmitzt. Der Titel legt nahe, dass Cesare gehofft haben mag, die Botschaft der Verse werde Constance erreichen und womöglich umstimmen. Reimann komponiert

To C. from C.

You,
dappled smile
on frozen snows -
wind of March,
ballet of boughs
sprung on the snow,
moaning and glowing
your little "ohs"-
white-limbed doe,
gracious,
would I could know
yet
the gliding grace
of all your days,
the foam-like lace
of all your ways -
to-morrow is frozen
down on the plain
you, dappled smile,
you, glowing laughter.

eine Arie für Sopran und Kammerorchester. Die Musik enthält zahlreiche Komponenten, die die lokale Struktur bestimmen, satzübergreifende Bezüge stiften oder sogar Charakteristika des ganzen Zyklus einführen.

Der unbegleitete, melodisch reich verzierte Sopraneinsatz "You, dappled smile" kehrt variiert zu den im vorletzten Vers aufgegriffenen Worten wieder. Kontrapunktisch zur zweiten Gesangszeile antworten vier unisono *col legno* spielende Bratschen mit einer aus Vorder- und Nachsatz bestehenden Phrase vor dem Hintergrund eines 10-taktigen Flageolett-Liegeklanges der Celli. Mit dem emphatischen doppelten Aufstieg zu "wind" und dessen variierten Sequenz zu "of March" setzt der Sopran erneut unbegleitet ein. Auch hier tritt ein Flageolett-Klang hinzu, der diesmal Ton für Ton einsetzt, kumulierend zum siebentönigen Akkord anwächst und dabei die vier Kontrabässe einbezieht. Auch die zweiteilige Bratschenphrase ertönt erneut, rhythmisch modifiziert in Pizzicato.

⁵⁵ 2 Flöten + Altflöte, 2 Oboen + Englischhorn, 2 Klarinetten + Bassklarinetten, 2 Fagotten + Kontrafagott sowie 8 Bratschen, 6 Celli und 5 Kontrabässe.

Verrà la morte I: Die unbegleiteten Sopraneinsätze und die Bratschenphrase

1 *p*
You, dap-pled smile

5

8

15
wind of March

104 *p*
You, dap-pled smile

Ab T. 32 führen neu hinzutretende Instrumente mehrere Stimmungswechsel herbei: Die 16 Takte mit der Erwähnung des Klagens und der kleinen “ohs” werden klanglich gefärbt von vier Tomtoms, die ein Duett aus Altflöte und Sopran begleiten; dann bereiten Oboe, Klarinetten, Fagotte und Harfen den Boden für die Metapher des weißgliedrigen Rehs. Dessen Anmut ruft erneut Flageolettöne der tiefen Streicher hervor, die sich bald zu einem dritten Liegeklang vereinen. Dieser schichtet an seiner vertikal reichsten Stelle zehn der zwölf Halbtöne übereinander und durchzieht insgesamt 43 Takte. Allerdings setzen die Kontrabässe bereits nach 24 Takten aus. Vor dem Hintergrund des nur noch fünftönigen Flageolettklanges singt der Sopran die Worte über das “gefrorene Morgen”. Dazu spielen die thematisch aktiven ersten vier Bratschen eine Kontur, die Reimann in gleicher oder ähnlicher Form noch öfter in diesem Werk aufgreifen wird und die hier, tremolierend, ein lautmalerisches Bild des Erfrierens zu zeichnen scheint: die Umspielung eines Halbtonschrittes.⁵⁶ Erst wenn der Liegeklang zeitgleich mit allen sekundären Instrumentalkonturen geendet hat, singt der Sopran – erneut unbegleitet aber nun viel tiefer – die Variante der Eröffnungszeile über das “dappled smile”, das gesprenkelte oder mehrdeutige Lächeln der Geliebten.

⁵⁶Vgl. in T. 86-95 die *sul ponticello* tremolierten langen Notenwerte: *cis-c-cis-c-d-c-cis-c*.

In den übergebundenen Schlussston von "smile" hinein setzen die Instrumente erneut ein. Während sie in einem diminuierenden Ganztonabstieg befangen sind, schwingt sich der Sopran zu "You, glowing laughter" noch einmal mächtig in die Höhe und verharrt lange auf dem Spitzenton *b*". Mit dieser monumentalen Verzögerung und dem das Wort vervollständigenden Anderthalb-Oktaven-Fall zum *es'* deutet Reimann an, dass in diesem Lachen zugleich Verzweiflung mitschwingt. Doch will die Musik dabei nicht verharren: Schon bevor die Endsilbe erreicht ist, tritt die Pauke hinzu, die den folgenden Satz einleitet.

Das 50 Verse umfassende Gedicht, das Reimann für den zweiten Satz der Kantate wählt, erzählt vom ersten Treffen und Kennenlernen der Liebenden. Paveses Worte sind voll Zärtlichkeit, denn diese Frau bedeutet ihm die Welt, sie verklärt jeden Schmerz, erweckt alles zu neuem Leben. Diese Liebe ist wie ein Naturereignis, das den Dichter überwältigt.⁵⁷

You, wind of March

Sei la vita e la morte.
Sei venuta di marzo
sulla terra nuda –
il tuo brivido dura.
Sangue di primavera
– anemone o nube –
il tuo passo leggero
ha violato la terra.
Ricomincia il dolore.

Il tuo passo leggero
ha riaperto il dolore.
Era fredda la terra
sotto povero cielo,
era immobile e chiusa
in un torpido sogno,

come chi più non soffre.
Anche il gelo era dolce
dentro il cuore profondo.
Tra la vita e la morte
la speranza taceva.

Ora ha una voce e un sangue
ogni cosa che vive.
Ora la terra e il cielo
sono un brivido forte,
la speranza li torce,
li sconvolge il mattino,
li sommerge il tuo passo,
il tuo fiato d'aurora.
Sangue di primavera,
tutta la tetra trema
di un antico tremore.

⁵⁷ Du bist das Leben und der Tod / Du bist gekommen im März / über die nackte Erde – / der Schauer von dir bleibt. / Blut des Frühlings / – Anemone oder Wolke – / Dein leichter Schritt / hat die Erde verwundet. / Wieder beginnt der Schmerz. // Dein leichter Schritt / hat wieder geöffnet den Schmerz. / Kalt war die Erde / unter armseligem Himmel, / war unbeweglich und verschlossen / in einem wirren Traum / wie einer, der länger nicht leidet. / Selbst das Eis tat wohl / tief im Innersten des Herzens. / Zwischen Leben und Tod / schwieg die Hoffnung. // Jetzt hat Stimme und Blut / alles, was lebt. / Jetzt sind Erde und Himmel / ein mächtiger Schauer, / die Hoffnung wendet sie, / es verkehrt sie der Morgen, / dein Schritt überflutet sie, / Dein Hauch von Morgenröte. / Blut des Frühlings / die ganze Erde erzittert / in urzeitlichem Beben. (Alle Übersetzungen der italienischen Gedichte aus Paveses Zyklus stammen von Christof Bitter und sind dem Vorwort zur Partitur entnommen.)

Hai riaperto il dolore.
 Sei la vita e la morte.
 Sopra la terra nuda
 sei passata leggera
 come rondine o nube,
 e il torrente del cuore
 si è ridestato e irrompe
 e si specchia nel cielo
 e rispecchia le cose -
 e le cose, nel cielo e nel cuore
 soffrono e si contorcono
 nell'attesa di te.
 E, il mattino, è l'aurora.
 sangue di primavera,
 tu hai violato la terra.

La speranza si torce,
 e ti attende ti chiama.
 Sei la vita e la morte.
 Il tuo passo è leggero⁵⁸

Die semantische Struktur des Gedichtes wird bestimmt von sechs Kernbegriffen, die Perspektiven auf die ganze Spannweite der Gefühle eröffnen:

la vita e la morte (Leben und Tod),
sangue di primavera (Blut des Frühlings),
il tuo passo leggero (dein leichter Schritt),
violato la terra (die Erde verwundet),
riaperto il dolore (Schmerz neu geöffnet) und
la speranza si torce (die Hoffnung wendet sich).

Reimann komponiert dieses Gedicht strophisch. Ein- und ausgeleitet durch die Pauke singt der Bariton-Solist mit kammermusikalischer Begleitung die erste Strophe (T. 114-152), ergänzt durch die Sopransolistin, die kurz vor dem Schlussvers den englischen Titel des Gedichtes einflicht. Die neuen Farben von Altflöte und Tom-tom künden die zweite Strophe an, die ebenfalls ganz vom Baritonsolisten vorgetragen wird (T. 152-198). Wie zuvor markieren die einleitend hinzugetretenen Instrumentalfarben auch den Abschluss der Strophe. Kurz vor dem Ende der Tomtomfigur setzen die beiden Chöre ein und präsentieren – vereint und *a cappella* – die dritte Strophe (T. 197-221). Zu den Schlussversen der Strophe tritt erneut die Sopransolistin mit dem Gedichttitel “You wind of March” hinzu.

⁵⁸Du hast wieder geöffnet den Schmerz. / Du bist das Leben und der Tod. / Über die nackte Erde / bist du geglitten, leicht, / wie eine Schwalbe oder eine Wolke, / und der Sturzbach des Herzens / ist wieder erwacht und bricht hervor / und spiegelt sich im Himmel / und spiegelt wider die Dinge – / und die Dinge, im Himmel und im Herzen, / leiden und verzerren sich / im Warten auf dich. / Es ist der Morgen, die Morgenröte, / Blut des Frühlings, / du hast die Erde verwundet. // Die Hoffnung wendet sich / und / erwartet dich, ruft dich. / Du bist das Leben und der Tod / Dein Schritt ist leicht.

Mit dem letzten Takt der dritten Strophe setzt erneut die Pauke ein und kündigt damit einen Neuanfang an. In der vierten Strophe (T. 221-278) sind die fünf Rahmenverse dem Bariton anvertraut, während der Chor, diesmal vom Orchester unterstützt, die zehn Binnenzeilen übernimmt. Die kurze Schlussstrophe teilen sich Chorsoprane und Baritonsolist (T. 279-289). Während dieser sehr leise gesungenen Verse schweigen alle Instrumente. Erst nach dem Ende des Textes fügen Flöten und Harfen eine kurze Coda mit zwei dreistimmig homophonen Schichten hinzu, während die Pauke ein letztes Mal die Eröffnungsfigur des Satzes in Erinnerung ruft.

In seiner thematischen Substanz ist dieser Satz reich und vielfältig. Unmittelbar eingängig sind die ausgedehnten Tonwiederholungen auf *es*, mit denen der Solist von Leben und Tod, von der nackten Erde, vom erneut beginnenden und wieder eröffneten Schmerz, aber auch vom leichten Schritt der Geliebten und von sich wendender Hoffnung singt. Die rhythmische und tonale Gleichförmigkeit dieser Zeilen lässt spüren, wie verzagt der Autor dieser Liebeshymne ist. Die Chorsoprane greifen den monoton rezitierenden Stil in der dritten Strophe auf, wenn sie emotionslos konstatieren, dass „die ganze Erde erzittert in urzeitlichem Beben.“

Auf einer zweiten thematischen Ebene finden sich melodische Zitate aus dem ersten Satz der Kantate. Im Anschluss an die eröffnende Tonwiederholung singt der Bariton bei „il tuo brivido“ (dein Schauer) die Kontur, in welche die Sopranistin die ins erste Gedicht integrierte Titelzeile des zweiten, „Wind of March“, gekleidet hatte.⁵⁹ Wenn die Sopransolistin dieselben Worte im zweiten Satz erneut einfügt, zitiert sie diese Kontur sogar einschließlich ihrer variierten Sequenz.⁶⁰ Dazu erklingt in einer Parallele von Celesta und Cembalo eine neue rhythmische Variante der zweiteiligen Bratschenphrase aus dem Eröffnungssatz. Die Umspielung eines Halbtonschrittes, die im ersten Satz die Lähmung und Erstarrung ausgemalt hatte, erklingt im zweiten Satz gleich mehrfach, davon dreimal prominent zum anhaltenden Schauer, zum Märzwind und zum im leichten Schritt erneut aufbrechenden Schmerz.⁶¹

Zudem gibt es melodische Korrespondenzen innerhalb des Satzes. Die erste unterstreicht die Wiederholung der Worte vom Blut des Frühlings,⁶² während die nur wenig später erklingende zweite einen Zusammenhang zwischen dem leichten Schritt der Geliebten und der Verwundung der Erde

⁵⁹Vgl. Satz II T. 126-128 mit Satz I T. 15-17, auch gezeigt im Musikbeispiel oben.

⁶⁰Vgl. Sopran Satz II T. 145-147 mit Satz I T. 15-20.

⁶¹Vgl. T. 125-130 und T. 145-147 (beide um *g-gis* kreisend) sowie T. 158-162 (um *e-es*).

⁶²T. 132-135 und 268-270 zu „sangue di primavera“.

nahezulegen scheint.⁶³ Auch die Sopranstimmen der beiden Chöre erzeugen eine nicht durch ein Wortzitat gestiftete Beziehung: die Wendungen, mit denen sie zu Beginn der dritten Strophe von der Stimme aller Lebenden singen, erklingen erneut in der fünften Strophe zur auflebenden Hoffnung und daran geknüpften Erwartung des Dichters.⁶⁴

Zudem verleiht Reimann dem zweiten Satz von *Verrà la morte* ein ganz eigenes Gesicht durch ein Thema, das er ein Jahr später in leicht modifizierter Form zum Refrain seiner Vertonung von Celans *Engführung* machen wird. Wo der Bariton zum ersten Mal vom "Blut des Frühlings" singt, tritt ihm die Bratschengruppe wie ein Duettpartner zur Seite. Deren Kontur *h-c-b—c-fis-g-cis—c-es-d* reduziert Reimann wenig später unter Auslassung der Wiederaufnahmen des Tones *c* auf die einfachere Form *h-c-b-fis-g-cis-es-d*, die als ein unmittelbarer Vorläufer des sechstönigen Strophenschluss-Themas *h-c-b-fis-g-a* aus Reimanns *Engführung* zu erkennen ist. In seiner kompakten Kontur bildet die Tonfolge bald nach ihrer Einführung einen kumulierenden Flageolett-Liegeklang der acht Bratschen, erklingt dann (über einem nur die letzten fünf Thementöne vereinenden Liegeklang der Kontrabässe) im Bariton zu dem Wort "leidet", das die Stimmung des Dichters beschreibt, und bildet schließlich in den Celli einen dreistimmigen Kanon.⁶⁵ Auch die madrigalartig vertonte Strophe des Chores spielt anfangs mit den Dreitonclustern *h-c-b / cis-es-d* und ihren Transformationen.

Dem dritten Satz der Kantate liegt ein Gedicht zugrunde, in dem Pavese seine Angebetete in allen Formen und Gestalten der Schöpfung zu entdecken meint. Er sieht sie in Pflanze, Gras und Frucht, in Quelle, Wasser und Wolken, in der Frühlingsknospe, im Märzenhimmel und im Licht. Sie ist seine Sonne und zugleich die Erde, die ihn trägt und ihm Halt gibt. Das Gedicht ist eine einzige Variation über die Liebe, deren Überschwang und Schöpfungskraft in der Natur gespiegelt werden. Die Erde, deren Verwundung im vorangegangenen Text beklagt wurde, ist hier gleich fünfmal zustimmend hervorgehoben; die Verben in diesem Gedicht sind lachen (3x), spielen (2x), schwingen, springen, keimen, aufsprühen und ausgießen.

⁶³Vgl. T. 138-140 ("il tuo passo leggero") mit T. 274-276 ("tu hai violato la terra").

⁶⁴Vgl. T. 197-202 ("Ora ha una voce e un [sangue ogni cosa che vive] / Ora la terra ...") mit T. 279-285 ("la speranza si torce e ti attende").

⁶⁵Vgl. in T. 168-173 die gestaffelt einsetzenden und in T. 174-177 wieder aussetzenden Töne der 8 Bratschen; in T. 176-183 die Kumulation von *fis-g-cis-d-es* in den Kontrabässen, in T. 179-180 die Kontur zu "soffre"; in T. 188-191 den Pizzicato-Kanon der Celli.

Hai un sangue, un respiro.
 Sei fatta di carne
 di capelli di sguardi
 anche tu. Terra e piante,
 cielo di marzo, luce,
 vibrano e ti somigliano –
 il tuo riso e il tuo passo
 come acque che sussultano –
 la tua ruga fra gli occhi
 come nubi raccolte –
 il tuo tenero corpo
 una zolla nel sole.

Hai un sangue, un respiro.
 Vivi su questa terra.
 Ne conosci i sapori
 le stagioni i risvegli,
 hai giocato nel sole,
 hai parlato con noi.
 Acqua chiara, virgulto
 primaverile, terra,

germogliante silenzio,
 tu hai giocato bambina
 sotto un cielo diverso,
 ne hai negli occhi il silenzio,
 una nube, che sgorga
 come polla dal fondo.
 Ora ridi e sussulti
 sopra questo silenzio.

Dolce frutto che vivi
 sotto il cielo chiaro,
 che respiri e vivi
 questa nostra stagione,
 nel tuo chiuso silenzio
 è la tua forza. Come
 erba viva nell'aria
 rabbrivisci e ridi,
 ma tu, tu sei terra.
 Sei radice feroce.
 Sei la terra che aspetta.⁶⁷

Reimann vertont das Gedicht als mehrdimensionalen Variationssatz. Die Besetzung für Tenor und Sopran (ohne Chöre) erlaubt es, die erste Strophe dem männlichen Gesangssolisten anzuvertrauen, die sprachlich parallel beginnende zweite der weiblichen Stimme und die abrundende dritte Strophe den beiden Solisten gemeinsam. Indem der Komponist für diese Abschlussstrophe einen Wechsel des Metrums, der Textur und der instrumentalen Begleitung vornimmt, setzt er sie betont ab. Das bis dahin den Satz bestimmende 3/4-Metrum wird suspendiert, so dass die vier letzten Partiturseiten sich als ein einziger, frei ausgedehnter Takt präsentieren. Die

⁶⁶Du hast ein Blut, einen Atem. / Bist geschaffen aus Fleisch, / aus Haaren, aus Blicken / auch du. Erde und Pflanzen, / der Märzenhimmel, das Licht / schwingen und gleichen dir – / dein Lachen und dein Schritt / wie Wasser, die aufsprühen – / die Falte zwischen deinen Augen / wie geballte Wolken – / dein zarter Körper / ein Stück der Sonne. // Du hast ein Blut, einen Atem, / du lebst auf dieser Erde. / Du kennst ihren Duft, / ihre Gezeiten, ihr Erwachen, / du spieltest heiter in der Sonne, / hast gesprochen mit uns. / Klares Wasser, Knospe / im ersten Frühling, Erde, / keimendes Schweigen, / du hast gespielt, kindlich, / unter einem anderen Himmel, / du hast in den Augen sein Schweigen, / eine Wolke, die sich ausgießt / wie eine Quelle aus dem Grund. / Jetzt lachst du und springst / über dieses Schweigen. // Süße Frucht, die du lebst / unter dem klaren Himmel, / die du atmest, und lebst / diese unsere Jahreszeit, / in deinem verschlossenen Schweigen / ist deine Kraft. Wie / ein lebendiges Gras in der Luft / erschauerst du und lachst, / doch du, du bist Erde. / Du bist wilder Ursprung. / Bist die Erde, die wartet.

beiden Solisten singen die ersten acht Verse der Schlussstrophe ganz unbegleitet, teils jeweils allein, teils in Oktavparallele. Auch in den verbleibenden drei Versen bleiben die beiden Solostimmen aneinander gebunden – mit Ausnahme eines frei kanonischen Einschubs für ein vierfach hymnisches “sei la terra”, das dem abschließend in Tonwiederholung gemeinsam rezitierten “sei la terra che aspetta” vorangeht. Diese drei Verse werden von einem (sehr leisen aber normal gestrichenen, d. h. nicht aus Flageoletts gebildeten) Liegeklang untermalt, der sich, wie schon mehrfach zuvor, aus gestaffelten Einsätzen aufbaut und alle 19 Streicher beteiligt. Der Klang ist elftönig; den zwölften Ton liefert die Rezitation der Sänger. Die übrigen Instrumente (Holzbläser, Cembalo, Celesta und Harfen) schweigen in der dritten Strophe ganz.

Die beiden sprachlich parallel beginnenden Strophen I und II setzen die Idee der Variation um, die in Paveses Text angelegt ist. Dies geschieht auf eine sehr komplexe Weise, die hier nur angedeutet werden kann. Eine erste Themenkomponente ertönt zu Beginn des Satzes (vor dem ersten Gesangseinsatz) in einem Holzbläsertrio aus zwei Oboen und Englischhorn. Die drei Stimmen phrasieren gemeinsam – sie “atmen” sozusagen zusammen – sind jedoch in jedem ihrer drei Segmente polymetrisch unabhängig.⁶⁷ Diese Themenkomponente kehrt zweimal in gut erkennbarer Form wieder: in der ersten Strophe in denselben Instrumenten, mit vertauschten Stimmen aber sonst identisch (vgl. T. 301-305), in der zweiten Strophe in einem alternativen Holzbläsertrio aus zwei Klarinetten und Bassklarinetten (vgl. T. 372-374 + 377-379). Im Anschluss an die Eröffnungsworte des Tenors, “Hai un sangue”, fügen die thematisch aktiven ersten vier Bratschen eine achttaktige zweite Komponente hinzu, die sich durch unterschiedliche Spieltechnik und Klangfarbe auszeichnet⁶⁸ und in der zweiten Strophe von einem Quartett der Holzbläser aufgegriffen wird.⁶⁹ Auch das Cembalo engagiert sich beim Variieren; allerdings übernimmt es von der mehrstimmigen Komponente der Holzbläser nur die Oberstimme, die es frei und homorhythmisch ergänzt. Dies wiederum greifen die Fagotte auf, die mit der Oberstimme der Streicherkomponente ebenso verfahren.⁷⁰

⁶⁷So stellt Reimann z.B. in der ersten Takthälfte eine Septole der 1. Oboe, eine Quintole der 2. Oboe und eine Quartole des Englischhorns einander gegenüber.

⁶⁸Vgl. T. 297₂-305₂: 1. Viola *sul ponticello*, 2. + 4. Viola *col legno*, 3. Viola *con sordino*.

⁶⁹Vgl. T. 415-423 mit T. 297-305: Englischhorn = 1. Viola, 1. Fagott = 2. Viola, Bassklarinetten = 3. Viola und Kontrafagott = 4. Viola.

⁷⁰Vgl. z.B. Cembalo-Diskant T. 327-328 mit 1. Oboe T. 290-294 (ohne Zäsuren); 1. Fagott T. 333-334 + 336-338 mit 1. Viola T. 297-299 + 299-301 (alle rhythmisch geglättet).

Noch spannender wird es, wenn sich der eine oder andere Vokalpart am Variieren beteiligt. Dies unternimmt die Sopranstimme in der zweiten Strophe: Ihre Kontur setzt sich zur Gänze aus diversen Instrumentalstimmen der Anfangstakte zusammen, die sie, rhythmisch stark modifiziert und vollkommen neu phrasiert, in gesanglich verlangsamter Form zitiert: Sie beginnt mit der Holzbläserkomponente, indem sie den Part der 1. Oboe zu “Hai un sangue, un respiro” umbildet, den Part der 2. Oboe zu “Vivi su questa terra. Ne conosci i sapori” und den Part des Englischhorns zu “le stagioni i risvegli”. Anschließend greift sie das Bratschenquartett aus T. 297-305 auf, indem sie den Worten “hai giocato nel sole, hai parlato con noi. Acqua chiara, virgulto primaverile, terra” die Tonfolge der 1. Viola unterlegt und dem Rest der Strophe den Part der 2. Viola.⁷¹ Während die Sopranistin so vom Duft der Erde, von deren Gezeiten und Erwachen singt, schwebt sie über einem von vier solistischen Streichern individuell rhythmisierten *h*, das von den übrigen Streichern sporadisch durch kurze Einwürfe der Nachbartöne *b*, *c* und *cis* umspielt wird. Diese Töne bezieht die Sopranstimme in ihre Linie mit ein. Wenn sie dann von klarem Wasser, von der Knospe und dem ersten Frühling erzählt, schweigen alle Streicher sowie die zuvor thematisch aktiven Bläser, und nur die Altflöte ergänzt die Sopranistin zum Duett. Dabei beginnt die Flöte ihrerseits mit dem rhythmisch modifizierten Zitat einer Kontur, die kurz zuvor im Fagott erklungen war.⁷² Der Vokalpart der dritten Strophe schließlich, den die beiden Solisten teils gemeinsam, teils abwechselnd singen – zunächst ganz unbegleitet, später von einem sich Schritt für Schritt auftürmenden Liegeklang der Streicher gestützt – erweist sich bei genauer Betrachtung als nur leicht verkürzter Krebs der Kontur, die der Tenor zum Text der ersten Strophe gesungen hat.⁷³

So wird Paveses poetische Variation über die Geliebte und ihre Verwurzelung in der Erde, in deren Gestaltenreichtum sie sich spiegelt, musikalisch übertragen in die vieldimensionale Variation einiger durch ihre Tonfolge bestimmter thematischer Grundkomponenten.

⁷¹Vgl. 2. Viola T. 297-305 mit Sopran T. 396 bis zum Beginn von T. 424, zu “*germogliante silenzio, tu hai giocato bambina sotto un cielo diverso, ne hai negli occhi il silenzio, una nube, che sgorga come polla dal fondo. Ora ridi e sussulti sopra questo silenzio.*”

⁷²Vgl. Altflöte ab T. 380 mit 2. Fagott ab T. 333

⁷³Vgl. den Beginn der Strophe III (S. 64-65 in der Partitur, bis einschließlich des ersten “Sei la terra”) mit Tenor T. 311-343. Vgl. weiter die Kanonbeiträge Sopran/Tenor/ Sopran sowie die gemeinsame Schlussrezitation mit Tenor T. 294-300 zu “Hai un sangue, un respiro”, T. 305-306 zu “Sei fatta” und T. 311-314 zu “di sguardi anche tu” mit S. 66-67 zu “Sei la terra”. (Nur das Segment T. 307-310 zu “di carne di capelli” fehlt im Krebs).

An die vierte Stelle seiner Kantate stellt Reimann das Gedicht, dessen Anfangszeile Paveses Zyklus als Titel dient. Der Dichter reflektiert hier über den Tod, der für jeden kommen wird aber im Grunde immer schon gegenwärtig ist. Der Tod verwandelt sich in die Augen der Geliebten, er kündigt sich an in der Leere des Wortes, dem unterdrückten Schrei und der sprachlosen Stille. Er zeigt sich in seiner beunruhigenden Doppelgestalt als etwas schon Vergangenes und zugleich unausweichlich Bevorstehendes, als ein "absurdes Laster" und als "das Ablegen eines Lasters". Der Spiegel, in den man morgens schaut, wirft neben den stumm gewordenen eigenen Augen ein bereits totes Gesicht zurück, das im Hintergrund aufsteigt.

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi
 questa morte che ci accompagna
 dal mattino alla sera, insonne,
 sorda, come un vecchio rimorso
 o un vizio assurdo. I tuoi occhi
 saranno una vana parola,
 un grido taciuto, un silenzio.
 Così li vedi ogni mattina
 quando su te sola ti pieghi
 nello specchio. O cara speranza,
 quel giorno sapremo anche noi
 che sei la vita e sei il nulla.

Per tutti la morte ha uno sguardo.
 Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
 Sarà come smettere un vizio,
 come vedere nello specchio
 riemergere un viso morto,
 come ascoltare un labbro chiuso.
 Scenderemo nel gorgo muti.⁷⁵

In Paveses Tagebuch *Il mestiere di vivere* findet sich am 25. März – drei Tage nach der Niederschrift dieses Gedichtes – ein Eintrag, der sich als Erläuterung lesen lässt: "Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla." Es ist also nicht eigentlich die unerfüllte Liebe zu Constance, die den Dichter in den Freitod treibt, sondern die Sinnlosigkeit des alles verschlingenden Nichts, das diese und jede Liebe bedroht, das aufsteigende Bewusstsein von innerer Leere, existentiellern Elend und Hilflosigkeit.

⁷⁴Es wird kommen der Tod und er wird deine Augen haben – / dieser Tod, der uns begleitet / vom Morgen bis zum Abend, schlaflos, / taub, wie ein alter Stachel des Gewissens / oder ein absurdes Laster. Deine Augen / werden ein leeres Wort sein, / ein verschwiegener Schrei, ein Schweigen. / So siehst du sie jeden Morgen / wenn du dich einsam über dich selbst neigst / im Spiegel. O liebe Hoffnung, / an jenem Tag wissen auch wir, / dass du das Leben bist und das Nichts. // Für alle hat der Tod einen Blick. / Es wird kommen der Tod und er wird deine Augen haben. / Es wird sein wie das Ablegen eines Lasters, / als sähe man im Spiegel / wieder auftauchen ein totes Antlitz, / als lausche man mit geschlossenen Lippen. / In den Abgrund steigen wir stumm.

Reimann komponiert dieses Gedicht als einen großen Ensemblesatz. Die Vokalsolisten pausieren und auch die Instrumentalisten treten nicht in erster Linie kammermusikalisch auf. Stattdessen präsentieren sich die beiden gemischten Chöre ebenso wie die Streicher und Holzbläser als vielschichtige, mächtige Klangkörper. Während die Instrumentalisten über lange Strecken mit polymetrischen Gegenüberstellungen und horizontalen Mischungen von 4:5:6:7:8:10:11:13:14 Unterteilungen des Taktes schimmernde Flächen erzeugen, loten die Chöre alle denkbaren Texturen aus.

Dabei konzipiert der Komponist, hier noch konsequenter als zuvor, in sprachlichen Einheiten, nicht in Paveses Versen. Der Eröffnungssatz (die ersten 4½ Verse des Gedichtes, bis *assurdo*) ertönt in T. 425-435 zunächst als eine Art vokaler Version des inzwischen vertrauten kumulativ erstellten Liegeklanges: Die acht gestaffelt einsetzenden Chorstimmen rezitieren größere oder kleinere Segmente des Textes auf je einem Ton, der dauerhaft in je eigenem Rhythmus und bei vertikal asynchroner Textverteilung wiederholt wird.⁷⁵ Ein zweites Mal präsentieren die Chöre denselben Textausschnitt dann in einer antiphonalen Gegenüberstellung: Chor I singt in T. 436-448 den titelgebenden ersten Vers in ruhigen Notenwerten mit zahlreichen Synkopen; Chor II stellt in T. 437-448 die nachfolgenden 3½ Verse dagegen, wobei alle Stimmen deutlich bewegter klingen, aber auch häufig homorhythmisch zusammentreffen.

Für die zwei folgenden sprachlichen Einheiten hebt Reimann die antiphonale Gegenüberstellung auf eine höhere Ebene, indem er in T. 448-462 nicht nur einen ruhigen Chor I und einen bewegteren Chor II, sondern zudem unterschiedliche Texte gegeneinander erklingen lässt. Dabei führt er die Frauen- und die Männerstimmen von Chor I, die die 2½ Verse von "I tuoi occhi" bis "silenzio" singen, wiederholt in homorhythmischer Zweistimmigkeit, während die Stimmen von Chor II, denen die 2½ Verse von "Così li vedi" bis "specchio" anvertraut sind, in sich polyphon und sowohl rhythmisch als auch in ihrer Textverteilung unabhängig voneinander fortschreiten. Die Anrufung der Hoffnung ("O cara speranza") vereint die zwei Chöre im strahlenden *ff*, wobei die homorhythmisch geführten Tenöre und Bässe in freiem Kanon den gleichfalls homorhythmisch zusammengefassten Sopranen und Alten folgen, bevor Chor I für die Wiederholung des Textsegmentes orgelpunktartig auf einem dreioktavigen *h* verhält. Ein polyphon höchst komplexes Segment, in dem die Stimmen von Chor II durch Bläser verdoppelt werden, rundet die erste Strophe in T. 479 ab.

⁷⁵Vgl. T. 425-435: *a* (Bass II), *b* (Bass I), *cis'* (Tenor II), *d'* (Tenor I), *h'* (Alt II), *c''* (Alt I), *es''* (Sopran II), *e''* (Sopran I). Der Klang bildet den chromatischen Cluster von *a* bis *e*.

Die zweite Gedichtstrophe ist durch eine kurze Rückkehr der rezitierenden Tonwiederholung markiert. “Für alle hat der Tod einen Blick” singen die Frauenstimmen, leicht gestaffelt aber unisono auf *f*, begleitet nur vom orgelpunktartig das “Nichts” verlängernden liegenden *f* der Tenöre. Auch in den folgenden Versen schweigen die Orchesterstimmen. Die Titelworte “Verrà la morte”) vereinen die Chöre zum vierstimmigen Satz in sonorem *ff*, bevor die Männerstimmen der beiden Chöre für die drei sprachlich parallelisierten Vergleiche (“come smettere . . .”, “come vedere . . .”, “come ascoltare . . .”) einen vierstimmig homophonen Strang bilden. Derweil vervollständigen die Soprane in freiem Kontrapunkt zunächst die Hauptaussage (“e avrà i tuoi occhi”), bevor sie ebenfalls vom im Spiegel aufscheinenden toten Gesicht singen.

Die Schlusszeile des Gedichtes ist musikalisch in dreifacher Weise hervorgehoben: Sehr leise Schläge der großen Trommel sorgen für Ankündigung, Begleitung und Ausklang des abschließenden Verses und leiten zudem ins instrumentale Nachspiel über. Die Kontur, in der dieser Vers erklingt, fällt zu Paveses Worten vom stummen Abstieg in den Abgrund (“Scenderemo nel gorgo muti”) rhythmisch absolut gleichmäßig abwärts, in quasi hemiolischen Dreiachtelnoten, kanonisch gefolgt von den gestaffelten Einsätzen aller Bratschen und Celli, die horizontal eine Klangfarbenmelodie, vertikal einen kumulativen neunstimmigen Klang errichten. Und nicht zuletzt: Diese Kontur – *d-cis-gis-g-e-b-a-fis-f* – entpuppt sich rückblickend als thematische Grundkomponente des Liedes, die zuvor bereits mehrfach angedeutet worden war und durch das instrumentale Nachspiel im Glockenspiel weiterklingt.⁷⁶

In diesem Nachspiel (T. 511-524) setzen die Celli fast sofort aus, gefolgt vom gestaffelten Ausscheiden der Bratschen. Kleine und große Flöte zitieren die Tonfolge des in Strophe II aufgegriffenen Titelverses “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi” und fallen dann ebenfalls weg.⁷⁷ Am Ende bleibt nur das Glockenspiel mit einem Zitat der Grundkomponente. Unterfüttert mit den homorhythmisch geführten Harmoniestimmen der übrigen Bläser leitet es sanft in den fünften Satz der Kantate über.

⁷⁶Das viertönige Incipit *d-cis-gis-g* erklingt besonders prominent als Paukenfigur, mit der Reimann mehrere Segmente einleitet (vgl. z.B. T. 425, 435 und 468). Auch in den polymetrisch schimmernden Streicherstimmen der ersten Strophe gibt es zahlreiche Passagen, die für die Grundkomponente charakteristischen vier fallenden Halbtonschritte (*d-cis*, *gis-g*, *b-a* und *fis-f*) mit Quart, Tritonus und zwei kleinen Terzen bzw. deren Komplementärintervallen verknüpfen.

⁷⁷Vgl. Soprane T. 481-482 zu “Verrà la morte” und T. 484-485 zu “e avrà i tuoi occhi” mit Piccolo/Flöte T. 511-517.

Der fünfte Satz setzt den Vergleich der Geliebten mit den Mächten des Dunklen fort. Diesmal übernimmt sie symbolisch die Rolle der Nacht – sie, die früher die Morgenröte gewesen ist.⁷⁸ Die stumm weinende Nacht mit

The night you slept

Anche la notte ti somiglia,
la notte remota che piange muta,
dentro il cuore profondo,
e le stelle passano stanche.
Una guancia tocca una guancia –
è un brivido freddo, qualcuno
si dibatte e t'implora, solo,
sperduto in te, nella tua febbre.

La notte soffre e anela l'alba,
povero cuore che sussulti.
O viso chiuso, buia angoscia,
febbre che rattristi le stelle,
c'è chi come te attende l'alba
scrutando il tuo viso in silenzio.
Sei distesa sotto la notte
come un chiuso orizzonte morto.
Povero cuore che sussulti,
un giorno lontano eri l'Alba.

ihren vom Fieber traurig gestimmten, müden Sternen leidet und sehnt sich nach dem Morgen. In der dunklen Angst erlebt das lyrische Ich eine Begegnung, die tröstlich sein könnte – eine Berührung der Wange durch eine andere Wange – die jedoch einen kalten Schauer auslöst. Die beherrschenden Bilder in diesem Gedicht sind das traurige Herz, das zweimal als “armes zuckendes Herz” angesprochen wird, die zu keinem Trost fähigen Sterne, und das verschlossene Antlitz dieser Nacht, ihr abgestorbener Horizont.

Reimann vertont das Gedicht in fünf Segmenten, wobei er einen Großteil des ersten sowie das ganze zweite, dritte und fünfte Segment (T. 525-542, 547-566, 567-586, 598-616) über instrumentale

Hintergrundklänge stellt. Die vorherrschende solistische Stimme ist die des Baritons. In der Mitte der zweiten Strophe übernimmt kurz der Tenor, die beiden Schlussverse erklingen im Unisono beider Solisten.

Das erste Segment (Vers 1-4) setzt unmerklich in den am Schluss des vierten Liedes durch die acht verbleibenden Holzbläser gebildeten Klang ein. Dieser wechselt über eine Strecke von 18 Takten siebenmal die Farbe, indem er zwischen den Holzbläsern und den tiefen Streichern nahtlos hin und her gereicht wird.⁷⁹ Dazu singt der Bariton im Wechsel und (später) in

⁷⁸ Auch die Nacht ist dir ähnlich / die ferne Nacht, die stumm / weint tief im Innersten des Herzens, / und müde ziehn die Sterne vorüber. / Wange berührt die Wange – / ein kalter Schauer ist's, jemand / sträubt sich und fleht dich an, einsam, / verloren in dir, in deinem Fieber. // Die Nacht leidet und wünscht den Morgen herbei, / armes zuckendes Herz. / O verschlossenes Antlitz, dunkle Angst, / Fieber, das du die Sterne traurig stimmst. / Einer ist da, der – wie dich – den Morgen erwartet / schweigend forschend in deinem Gesicht. / Ausgestreckt liegst du unter der Nacht / wie ein verschlossener, abgestorbener Horizont. / Armes zuckendes Herz. / Vor langer Zeit warst du die Morgenröte.

⁷⁹ Vgl. aufsteigend A'/Cis/G/B/fis/gis/c'/d' in 3 Fagotten, 3 Klarinetten, Englischhorn und Altflöte im Wechsel mit 4 Kontrabässen und 4 Celli (T. 524-528-529-531-534-536-541-542).

kontrapunktischer Gegenüberstellung mit der Bratschengruppe als einer Art obligatem Duettpartner. Beide beginnen meditativ – der Sänger auf dem Ton *e* rezitierend, die Bratschen den fallenden Halbtonschritt *h-b* umspielend – bis sich ihre Konturen anlässlich des Weinens der Nacht expressiv aufschwingen. Der Hauptteil des Segmentes endet zu “cuore profondo” mit einem Crescendo aller Beteiligten. Für die Schlussworte im vierten Vers kehrt der Solist zum Rezitationsstil (diesmal auf *fis*) zurück, die tiefen Streicher setzen gemeinsam aus, und statt des achttimmig changierenden Liegeklanges erklingt in der nun vierstimmig aufgespaltenen Bratschengruppe ein dichtes polymetrisches Gewebe.

Das zweite Segment – die verbleibenden Verse der ersten Strophe – singt der Bariton über einem markant mit *ff* > *mf* einsetzenden, 17-taktigen Liegeklang. Dieser beginnt siebentönig, gespielt von zwei Celli und den fünf Kontrabässen, wird jedoch zum Schlussvers der Strophe durch die vier tiefen Holzbläser (Bassklarinette, Fagotte und Kontrafagott) zum elftönigen Akkord erweitert. Auch hier gesellt sich zum Vokalsolisten bald ein als Unisono von Altflöte, Englischhorn, den Bratschen und vier Celli konzipierter obligater Duettpartner hinzu, der entsprechend der Ganztontransposition des vokalen Rezitationstones mit einer Umspielung des fallenden Halbtonschrittes *cis-c* beginnt. Der Bariton crescendiert diesmal schon früh und singt danach mit großer Emphase.

Der Beginn der zweiten Gedichtstrophe ist durch einen Tamtam-Schlag in *ff* und den *sffz*-Einsatz eines neunstimmigen Akkordes markiert, zu dem außer den Celli und Bässen sowie den tiefen Holzbläsern auch die beiden Harfen beitragen. Wie schon die Holzbläserbeteiligung gegen Ende des vorangehenden Segmentes wird der Orgelpunktklang durch mehrere Zäsuren phrasiert, gefolgt jeweils von einem *sffz*-Neueinsatz und einem Tamtam-Schlag in *ff*. Der Bariton beginnt auch dieses Segment mit einer kurzen Rezitation (hier auf dem Ton *gis*, d.h. einen weiteren Ganzton höher). In dem Augenblick, da der Text von der Beschreibung zum “O” der Anrufung wechselt, übernimmt der Tenor den Gesangspart.

Ein klangliche Überraschung bietet der Komponist in den zwei Versen, die den sehnsüchtig wartenden Dichter selbst erwähnen: “c’è chi come te attende l’Alba / scrutando il tuo viso in silenzio.” Mit dem letzten Tamtam-Schlag des dritten Segmentes setzt die Folge der Liegeklänge erneut aus, diesmal für die Dauer von zwölf Takten. Der Tenor singt seine üppig mit Melismen durchsetzte Kontur ohne die Begleitung gestimmter Instrumente; sein einziger Partner sind hier die vier Tom-toms, die wie der Gesangssolist zunehmend leiser werden und im *pp* enden.

Umso umfassender ist der Hintergrundklang im Schlussegment. Hier verwendet Reimann erneut die wie in einer Klangfarbenmelodie gestaffelt einsetzenden Instrumentalstimmen, die ihre Töne nach und nach zu einem Liegeklang vereinen. Der Bariton setzt noch einmal rezitierend ein. Darauf singen die Soprane und Alte des Chores zu den zwei unisono gehaltenen Schlussversen ein kontrapunktisches Duett mit dem englischsprachigen Titel des Gedichtes, basierend auf zwei quasi-motivischen Tonfolgen.

Verra la morte: Schlussverse und Titelworte (mit Motiven)

598 *pp*

Sopr. The night you slept — the night — you — slept.

Alte *pp* The night you slept — the night you — slept.

Bariton-Solo Sei di - ste-sa sot-to la not-te co-me un chiu-so orizzonte mor-to.

604

Tenor *p* The night you

Bariton *p* Po-ve-ro cuo - - re che sus-sul - ti un gior - - - no

611 *pp*

Sopr. the night you slept. —

Alte slept. —

lon - ta - - - - no e - ri l'al - - - - - ba

Im Schlussgedicht seines Zyklus scheint Pavese seine Geliebte und sich selbst überzeugen zu wollen, dass er die Liebesbeziehung und deren Ende leicht nimmt. Reime, die er im eröffnenden Gedicht spielerisch frei behandelt hat und in den italienischen Texten nirgends auch nur anstrebt, bestimmen hier zusammen mit dem metrischen Schema aus zweihebigen Jamben konsequent die drei kurzen Strophen. Es entsteht der Eindruck, als wolle der Dichter durch eine streng traditionelle Form seine Verzweiflung eindämmen.

Reimann wählt für seine Vertonung ein korrespondierendes Mittel: Er komponiert diesen kurzen musikalischen Epilog in einer Variante der konventionellen A B A' Form, wobei er den Umfang der Segmente mit jeweils 9 Takten genau ausbalanciert. In den Rahmensegmenten bleibt die Stimme des Kontrabasses $6\frac{1}{2}$ Takte lang identisch, und auch die Kontur des Soprans ist nur am Anfang leicht variiert; erst danach sind beide modifiziert. Als einziger Abschnitt des Werkes trägt dieser Satz Vorzeichen – fünf \flat , die in A und A' dem phrygischen Modus auf *f* zuzuordnen sind, während das Mittelsegment zwischen b-Moll und dem lydischen Modus auf *ges* fluktuiert. Die Besetzung spricht von Leere: Die Sopransolistin wird in den A-Segmenten nur von seltenen Pizzicatotönen eines Kontrabasses begleitet. Im B-Segment tritt zwar kurz die Altflöte hinzu, doch bewegt sich deren Kontur 'beengt' innerhalb des chromatischen Clusters zwischen *as* und *des'*. Die klangliche Kargheit und die sehr dunkle Farbe aller Stimmen stellen die vorgetäuschte Unbekümmertheit der Worte in Frage.

Mit diesem Ende seiner Kantate unterstreicht Reimann die abgründige Trostlosigkeit, die von Paveses Versen ausgeht und alle Momente der Begeisterung und versuchten Leichtigkeit überschattet. Nach der emotionalen Intensität der vorangehenden Texte wird jedoch kaum jemand dem Dichter den Versuch einer lakonische Heiterkeit in diesem "Blues" abnehmen. Auch sein Freitod nur knapp zwanzig Wochen nach der Niederschrift dieses Gedichtes straft die vorgetäuschte Nonchalance Lügen.

Last blues, to be read some day

'T was only a flirt
you sure did know ?
some one was hurt
long time ago.

All is the same
time has gone by ?
some day you came
some day you'll die.

Some one has died
long time ago ?
some one who tried
but didn't know.