

Unrevealed

Claus H. Henneberg, der erfolgreiche Librettist von Reimanns Opern *Melusine* und *Lear*, machte den Komponisten auf die Briefe und Gedichte aufmerksam, die der englische Dichter Lord Byron aus dem Exil an seine innig geliebte Schwester Augusta schrieb. Er war es auch, der, nachdem die Veranstalter der Berliner Festwochen einen Kompositionsauftrag für das Werk erteilt hatten, eine Auswahl der Texte für die Vertonung einrichtete. Die viersätzig Komposition für Bariton und Streichquartett trägt den Titel *Unrevealed*. Dies geht auf eine Tagebucheintragung Byrons zurück, in der er die Hoffnung äußert, ein teurer heiliger Name möge für immer im Verborgenen bleiben: "Dear sacred name, rest ever unrevealed". Einige Byron-Forscher bezweifeln zwar, dass sich die Zeile auf Augusta bezieht. Doch auch wenn der Dichter nicht sie gemeint haben sollte, so verleiht der Kontext dem wenig geläufigen Wort – im Deutschen etwa "unenthüllt" oder "unaufgedeckt" – doch eine besondere Tiefe.

George Gordon Noel Byron (1788-1824), genannt Lord Byron, lernte seine fünf Jahre ältere Halbschwester Augusta, die aus der ersten Ehe seines Vaters stammte, erst im Alter von 16 Jahren kennen, als sie bereits zwei Jahre verheiratet war und die Spielsucht ihren Mann ruiniert hatte. Die Geschwister begannen einen regen Briefwechsel, der in den 20 Jahren bis zum Tod des Dichters nur selten unterbrochen wurde. Nach der 1812 erfolgten Veröffentlichung seines bis heute erfolgreichsten Werkes, *Childe Harold's Pilgrimage* – einem fast 5000 gereimte Zeilen umfassenden Gedicht, das eine Reise durch Albanien, Griechenland und die Türkei beschreibt und ein Bestseller seiner Zeit wurde – unterhielt Byron ein stadtbekanntes Liebesverhältnis mit einer verheirateten jungen Adligen. Als er die Beziehung vor seiner Hochzeit 1815 abbrach, verbreitete die Verschwämte das Gerücht, er habe eine inzestuöse Beziehung zu seiner Halbschwester und deren 1814 geborene Tochter sei sein Kind. Byron hatte während seiner Schulzeit für hübsche Mitschüler geschwärmt und später zahlreiche Liaisons mit jungen Damen der Gesellschaft unterhalten, glaubte aber, erst in der bodenständigen älteren Schwester wahre Liebe zu finden. Dass sich auch in seinen nicht an sie gerichteten Werken wiederholt das Motiv der Geschwisterliebe findet, gab dem Gerücht zusätzliche Nahrung. Als seine Ehefrau von diesem Gerücht erfuhr, setzte sie durch, dass Byron des Landes verwiesen wurde. Da sie auch seine Papiere verbrennen ließ, lässt sich der Wahrheitsgehalt des Vorwurfes nicht mehr klären. Unzweifelhaft scheint jedoch, dass der Dichter seine Schwester mehr geliebt hat als jede andere Frau.

Henneberg wählt für den Byron-Zyklus zwei als “Stanzas an Augusta” betitelte Gedichte, einen berühmt gewordenen Brief, den der Dichter seiner Schwester am 17. Mai 1819 aus dem Exil in Venedig schrieb, sowie eine in Versen gefasste “Epistel an Augusta”. Dabei kürzt er die ersten Stanzas um knapp ein Viertel und die Epistel auf etwas weniger als die Hälfte.⁶⁰

Reimanns Musik ist in diesem Zyklus nicht durchkomponiert. Zwar folgen die Sätze I-II und III-IV *attacca* aufeinander, doch geht jeweils ein deutlicher Abschluss voraus. Die Partitur zeigt die Streicherstimmen bis auf einige Liegetöne durchgehend rhythmisch präzisiert, während im Gesangspart traditionelle Metrik (im ersten Satz) mit der freieren *space notation* (in Passagen des zweiten und vierten Satzes) und gesprochenem Text (im ganzen dritten und kurz im vierten) abwechselt. Interessanterweise teilen die Sätze mehrere thematische Komponenten.

In den acht Vierzeilern des ersten Gedichtes schreibt Byron sich vom Herzen, was seine Schwester ihm bedeutet. Er sieht sie als ein Engelsauge, das über ihn wacht, und als einen Geist, der ihn dulden lehrt. Er nennt sie einen Stern, der ihm aufging, als alles um ihn herum dunkel, trostlos und hasserfüllt schien, und der nie verschwand, sondern mit seinem milden Licht die Finsternis vertrieb. Er ist überzeugt, dass ihr Herz nie wanken, ihre Seele nie erzittern wird.

Dieser Text mit seiner Betonung von Herz, Seele und Geist, mit seiner Bewunderung für die Reinheit und Beständigkeit der Liebe, die ihm die Schwester entgegenbringt, wirft ein anrührendes Licht auf die tabuisierte Geschwisterliebe. Reimann komponiert das Gedicht als eine Form, die zwischen fugierten Abschnitten auf der Basis komplexer Themen und durchsichtig homophonem Spiel alterniert. Der Satz beginnt mit einem zehntaktigen Vorspann [X] aus vier vierteltönig geschärften Akkorden, die wiederholt nach kräftigem homophonen Beginn ins tremolierte *pp* verklingen, daraus aber auch wieder aufblühen und erst ganz am Schluss in fahler *sul ponticello*-Farbe verträpfeln.

Die Strophen I + II zusammen bilden einen polyphonen Abschnitt, in dem die Streicherstimmen konsequent aus drei Komponenten abgeleitet sind. Auch der Gesangspart verwendet Varianten dieser Komponenten, enthält jedoch zusätzlich einige nicht thematisch abgeleitete Töne. Eine wesentliche Unterscheidung – wenn auch nicht die einzige – zwischen den

⁶⁰“Stanzas to Augusta I” besteht aus elf Vierzeilern, von denen Henneberg die ersten sechs und die letzten zwei auswählte. Die sechs Strophen mit je acht Versen umfassenden “Stanzas to Augusta II” ließ er ungekürzt, ebenso den Brief aus Venedig. Aus den 16 achtzeiligen Strophen der Epistel wählte er die Strophen 1, 3, 4, 6, 9, 15 und 16.

Varianten liegt darin begründet, dass der Bariton seine Töne aus der chromatischen Skala bezieht, die Varianten der Streicher jedoch zusätzlich zu den Ganz- und (selteneren) Halbtönen auch 1/4-, 3/4- und 5/4-Tonschritte verwenden.

In der ersten Strophe stellt Reimann nach einer kurzen, absteigenden Einleitung die beiden thematisch konstanten Komponenten des Gesangsparts – ich nenne sie [a1] und [b1] – vor, bald darauf ergänzt durch drei Versionen einer in der Kontur immer gleichen, aber in der Intervallgröße variierten Figur [x] und abgerundet mit dem Kopfglied von [a1].

Unrevealed: Die Gesangskomponenten in der ersten Strophe

Die in Engführung imitierende Cellostimme dehnt das Kopfglied von [a] sowie das Schlussglied von [b] vertikal und ergänzt beide abweichend. Aus diesen Varianten [a2] und [b2] und zwei weiteren Versionen von [x] bildet Reimann den Streichquartettbeitrag zur gesamten Doppelstrophe.

Unrevealed: Die Streicherversion der beiden Hauptkomponenten

Während die Gesangskomponente [a1] die zweite Gedichtstrophe auf demselben Ton aber rhythmisch variiert eröffnet, bleiben die Instrumentalkomponenten bei ihrem vielfach transponierten Gang durch die Stimmen rhythmisch im Wesentlichen identisch.⁶¹

⁶¹ Vgl. für [a2] Cello: T. 14-15 von *es*, Bratsche: T. 19-21 von *d*; Ketten-Engführung T. 22-27 in Cello von *h* / von *fis*, Bratsche von *d* / von *g*, Violine II von *g* / von *c*, Violine I von *es*. Engführung [b2] T. 26-29 mit Cello von *h*, Bratsche von *d*, Violine II von *g*, Violine I von *b*.

Nach einer nicht thematischen, im Streichersatz vor allem durch umspielte Orgelpunktöne bestimmten dritten Strophe fasst Reimann die Strophen IV + V in ähnlicher Weise zusammen wie zuvor die Strophen I + II. Zwar nimmt der Bariton hier nicht wie anfangs an der Präsentation der thematischen Komponenten teil, doch die Streicher weben – nach einem Vorspann, der an den der ersten Strophe erinnert, hier jedoch dem ersten Vers unterlegt ist – ein dichtes Netz aus Original und Umkehrung ihrer zwei Themen und einer neuen Komponente, deren dreistimmige Engführung vor und zum Beginn der fünften Strophe als Kontrapunkt fungiert.⁶² Die sechste Strophe ähnelt in den Gesten der Streicher und im Fehlen der thematischen Komponenten der dritten; die Doppelstrophe VII/VIII ist als Pendant zu I/II bzw. IV/V entworfen (Bariton T. 80-82 ≈ T. 13-15). Doch erklingt in deren Mitte eine elftaktige Orgelpunkt-Passage, während derer der Gesang zweimal (nach “will not move” und “will never shake”) für mehr als fünf Takte pausiert. So erscheint Strophe VIII musikalisch als Coda.⁶³

In den mit sechs achtzeiligen Strophen wesentlich längeren zweiten “Stanzen für Augusta” nimmt die Enttäuschung des Dichters einen größeren Raum ein; doch steht ihr der wiederholt in Erinnerung gerufene unwandelbare Beistand der Schwester tröstend gegenüber. Sprachlich fällt ins Auge, dass elf der 48 Verse mit dem Wort “though” (obgleich) beginnen. In diesen Zeilen zählt der Dichter auf, welche durchaus verständlichen Hinderungsgründe seinem Seelenfrieden einerseits und der treuen Liebe der Schwester zu ihm andererseits im Weg stehen, und wie sehr es daher zu bewundern ist, dass ihre Zuneigung nie ins Wanken gerät. Ein indirekter sprachlicher Refrain erklingt in dem die Adressatin betonenden Wort *thee*, das fünf der sechs Strophen in der Schlusszeile enthalten, vier davon (die zwei ersten und die zwei letzten Strophen) in hervorgehobener Position als Schlusswort. Dazwischen gesteht der Dichter wortreich ein, dass er in den Augen der Gesellschaft Fehler und Irrtümer begangen haben mag, doch

⁶²Vgl. [a2] in Cello T. 46-47, als Umk. gespiegelt in Bratsche; imitiert T. 47-49 in Violine II, dazu [b2] in Cello T. 48-49, gespiegelt in Bratsche; [a2] Umk. Flageolett in Violine I T. 49-51/52-54/54-56/56-58/58-60 von *cis/as/es/b/f*; dazu Engführung [c] T. 49-55 in Violine II / Cello / Bratsche, Imitation [a2] Umk. Flageolett in Violine II T. 53-55 / 56-57 / 58-59, Imitation Bratsche T. 58-60 / 60-61; dazu rhythm. Orgelpunkt Cello *cis* T. 58-62.

⁶³Vgl. in Strophe VII vor und zu den ersten Versen modifizierte Versionen von [a2] Umk. in Violine I: T. 77-79, Violine II und Bratsche T. 77-82; [a2] im Cello T. 82-83; Gesang [a1] T. 80-82, [x1] Umk. T. 87-88; Orgelpunkt Cello + Bratsche gestaffelt einsetzend in T. 93-103. In Strophe VIII [a2] Umk. in Violinen T. 103-105, [a1] Umk. im Gesang T. 104-105; [a2] Umk. in Cello T. 107-109, [a2] in Bratsche T. 109-111, dazu 1/2 [b2] Umk. im Cello, [b2] Umk. in Bratsche T. 111-113, [a2] in Violine I T. 113-115.

weist er alle seine Liebe zu Augusta betreffenden Vorwürfe ausdrücklich zurück. Was ihn mit ihr verbindet, was seine Seele und seinen Geist nährt und sänftigt, gilt ihm als höchstes Glück seines Lebens.

Das erste Drittel des Satzes ist dem Streichquartett allein vorbehalten. Das intensiv gewobene Eröffnungssegment wechselt zwischen rhythmisierten Wiederholungen geschichteter Orgelpunktöne und einem bewegten Spiel mit großen Sprüngen, das an die instrumentale Textur in der nicht-thematischen sechsten Strophe des vorangegangenen Liedes erinnert. Es wird ergänzt durch eine kurze Passage, in der Reimann die umspielten Orgelpunktöne aus Strophe III des ersten Liedes variiert. Ein zweites größeres, diesmal polyphones Segment basiert auf den beiden thematischen Komponenten [a2] und [b2] und deren Umkehrungen. Abgerundet wird das instrumentale Vorspiel durch ein dichtes Gewebe aus absteigenden chromatischen Clustern.

In die Fortsetzung dieses Cluster-Gewebes hinein setzt der Bariton mit seinem ersten "though" ein. Die Stimme ist nicht-metrisch angelegt und enthält in der ersten Strophe mehrere kurze Melismen. Besonders eindrucksvoll klingen die Abschlussverse "And the Love which my Spirit hath painted / It never hath found but in *thee*", die Reimann im Cello mit zwei durch einen Quintfall getrennten Liegetönen, in der Bratsche durch einen langsamen, *sul tasto* gespielten Doppelschlag in 5/4-Tonschritten und in der zweiten Geige durch Flageolets begleitet. In Strophe II, in der Byron das oft beglückende Spiel der Natur in Erinnerung ruft, ist auch die Gesangsstimme rhythmisch ausgeschrieben. Die Zahl der melismatisch verzierten Silben nimmt hier deutlich zu, während die Begleitung sich auf je ein Instrument (erst Bratsche, später Cello) beschränkt.

Der dritten Strophe geht eine kurze instrumentale Passage voraus, die den das Werk eröffnenden Vorspann [X] aus vier vierteltönig geschärften Akkorden zitiert. Eine Fortspinnung von [X] begleitet auch die ersten zwei Verse der Strophe; erst dann geht das Streichquartett in ein schlichtes homorhythmisches Spiel über, das in der Folge sogar seine vier Konturen zu einer vierstimmigen Parallele synchronisiert. Es entsteht der Eindruck einer Textur aus zwei Strängen, deren einer – der instrumentale – sich als vierstimmiger Akkord fortbewegt. Die unmittelbar anschließende vierte Strophe mit ihrem siebenfachen "though" am Versbeginn rezitiert der Bariton dann wieder in freiem Rhythmus auf dem Ton *e*, während die Streicher die Begleitung aus dem Ende der ersten Strophe aufgreifen: eine Entwicklung des langsamen Doppelschlags in 5/4-Tonschritten über wechselnden Liegetönen und zarten Flageolets.

Die kurze instrumentale Passage, die der fünften Strophe vorausgeht, greift mit einer neuen Variante auf die Idee der umspielten Orgelpunktöne aus der dritten Strophe des ersten Liedes zurück. Die (wieder rhythmisch präzisiertere) Singstimme setzt zunächst in kurze Pausen dieses Spiels ein, doch schon bald verschränken sich die beiden Stränge. In der zweiten Hälfte der Strophe hebt der Komponist die Liebeserklärung (“And if dearly that error hath cost me, / And more than I once could foresee, / I have found that, whatever it lost me, / It could not deprive me of *thee*”) durch eine thematisch reiche Cellokontur hervor.⁶⁴ Nach einem neuerlichen instrumentalen Brückenglied beginnt die letzte Strophe dieses Liedes wieder sehr schlicht: Das Streichquartett reiht lang nachklingende Akkorde aneinander, die ausnahmslos auf unbetonten Quintolensechzehnteln einsetzen und das Metrum so vollkommen in der Schwebe halten. Die freimetrisch hinzutretende Gesangsstimme singt die ersten Verse auf dem Rezitationston *e*, bevor sie sich zu “dearest of all” noch einmal in die Höhe schwingt. Dann sinken die Violinen und das Cello ins *pp* von Liegetönen zurück, die sie bis zum Ende des Satzes ausdehnen, während die Bratsche mit Flageolettönen ein letztes Mal den langsamen Doppelschlag in 5/4-Tonschritten und seine Erweiterung beisteuert.

Dem dritten Lied liegt ein in Prosa geschriebener Brief zugrunde, der die Schmerzen der Trennung und das Leben im Exil in den Vordergrund stellt. In diesem vermutlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Text ist der Anteil von Klagen und Rechtfertigungen einerseits und der Bitten um Liebesbeweise andererseits größer als in den sorgfältig formulierten Versen. Byron schwankt zwischen seinem Bedürfnis nach häufigem Kontakt und dem Bewusstsein einer Entfremdung infolge der jahrelangen und vermutlich endgültigen Trennung. Eine ausdrückliche Versicherung seiner “Leidenschaft und Zuneigung” für Augusta findet sich erst im letzten Satz: “They say absence destroys weak passions – and confirms strong ones. – Alas! *mine* for you is the union of all passions and of all affections.”

Reimann setzt diese Besonderheiten um, indem er den Bariton den Text in den ersten 2¾ Minuten des Satzes schlicht sprechen lässt; erst nach dem letzten Wort folgen gut 2¼ Minuten expressiver Instrumentalmusik, die den im Brief wie nachgeschoben wirkenden Liebesbezeugungen Ausdruck verleihen. Die gesprochenen Sätze sind mit einer besonderen Art Klangkulisse umgeben. Drei der vier Streicher spielen in betont a-lyrischen Klangfarben – das Cello in Bogenholz-Staccato, die zweite Geige in normalem und die erste Geige in ausdrücklich “hart” verlangtem Pizzicato –

⁶⁴Vgl. T. 265-273, Cello: [a2] Umk., [b2] Umk., [b2] Krebs, [a2] Krebs.

einen Kanon aus sich halbtönig hochschraubenden Kurven. Diese Kurven resultieren als erweiterte Varianten aus dem [a2]-Kopfglied. Während die Intervallmuster in den drei Kurven unterschiedlich sind, ist allen der Abstieg zum Tritonus und der Wiederaufstieg um eine Quint, also zur halbtönig erhöhten Sequenz, gemeinsam.⁶⁵

Unrevealed: Die Kurven des Kanons im Brief-Hintergrund

Die Pausen zwischen den Tönen sind so angelegt, dass nur sehr selten zwei oder alle drei Töne zusammentreffen. Gemeinsam sind den Stimmen die wiederholten langen Suspendierungen, für die sie ihre Kurven ungeachtet des jeweils gerade erreichten Punktes unterbrechen.

Zusätzlich zu den wie abgeschnitten wirkenden Segmenten des spröden polyphonen Spiels und den dazwischengeschobenen Zeiten instrumentalen Atem-Anhaltens gibt es in der Klangkulisse hinter dem gesprochenen Brief noch eine dritte Komponente. Sie beginnt in der Bratsche mit einem einzigen, vierteltönig erniedrigten Liegeton *g*, dessen *fff* aus dem eher leisen Kanon wie gewaltsam herausbricht, und bezieht die anderen Streicher sukzessive mit ein. Der Einzelton wächst in anfangs großen, später schrumpfenden Abständen zum schneidenden vierteltönigen Cluster an: von *g*- über *g*-/*g*, *g*-/*g*/*g*⁺, *f**is*/*g*-/*g*, *f**is*/*g*-/*g*/*g*⁺, *f*⁺/*f**is*/*g*-/*g*/*g*⁺ zu *f*⁺/*f**is*/*g*-/*g*/*g*⁺/*a*-.

Der streng rational konzipierte, aber immer wieder in scheinbar höchst irrationaler Weise 'auf Eis gelegte' Kanon und die wie Schreie wirkenden Liegeklänge erzeugen ein musikalisches Bild von der sozialen Kälte, unter der dieser Briefschreiber so hoffnungslos leidet, und seiner immer wieder aufbrechenden Verzweiflung.⁶⁶ Und obgleich der dynamische Kontrast

⁶⁵Wie das Beispiel zeigt, in dem die Intervallmuster zum Vergleich vom selben Ausgangston aus gezeigt sind, stimmen die drei Kurven in den Tönen 1, 3, 5 und 6 überein.

⁶⁶Tatsächlich hat Reimann auch die Längen der Kanonsegmente genau geplant; sie zählen 12-4-3-, 3-4-5, 2-3-4-5- und 4-3-4-5 Viertel.

zwischen den drei Schichten Kanon / Sprechstimme / Liegeklang konstant bleibt, erzeugen die kürzer werden und schließlich oft fehlenden Pausen zwischen den Tönen der Kanonkurven einerseits und den *fff*-Ausbrüchen andererseits einen Effekt, der Drängen mit Stagnation verschränkt und damit die Stimmung in Byrons Brief eindrucksvoll wiedergibt.

Die rein instrumentale zweite Satzhälfte beginnt mit einer erweiterten Variante des Vier-Akkorde-Vorspanns [X], der dem Augusta-Zyklus als Eröffnung dient und in einem Zwischenspiel des zweiten Satzes bereits erstmals in Erinnerung gerufen wurde. Es folgt ein fast dreimal so langer Mittelabschnitt, der in seinen Rahmensegmenten auf siebenstimmigen, fast fünf Oktaven spannenden Orgelpunktakkorden basiert, zu denen sich die individuell rhythmisierten Streicher mehrfach mit ganz unterschiedlicher Ausdauer zusammenfinden.⁶⁷ Obgleich die Intervallstruktur mit viertel-tönig verminderten Septimen in Bratsche und Cello neu ist, erinnern diese Takte an die rhythmisierten Wiederholungen geschichteter Orgelpunktöne zu Beginn des zweiten Satzes. Zwischen den Rahmensegmenten erklingt ein dichtes Gewebe aus chromatischen Clustern ganz ähnlich dem, das Reimann gegen Ende des Vorspiels zum zweiten Satz entworfen hatte. Der dritte, abschließende Abschnitt dieses Nachspiels alterniert rhythmisierte Wiederholungen des im Hintergrund zum Brieftext zuletzt erreichten sechsstimmigen Vierteltonclusters – zweimal wie zuvor in *fff*, das dritte Mal in *p* – mit einem an die Kanons erinnernden, aber hier nicht streng organisierten Spiel getupfter Flageolettöne.

Die "Epistle to Augusta", die dem letzten Satz dieses Werkes zugrunde liegt, verbindet die Briefform aus dem vorangehenden mit der Gedichtform der ersten beiden Texte. Die einfachen Kreuzreime der Stanzas sind hier zugunsten des komplexeren Schemas [a b a b a b c c] erweitert, und das informelle "you" des Briefes weicht wieder dem höfischen "thou". Doch wie im Brief aus Venedig fällt auch in dieser "Epistel" auf, wie wenige von Byrons Sätzen tatsächlich von der geliebten Schwester sprechen. Der zärtlich zugewandten ersten Strophe folgen drei, in denen der Dichter sein eigenes Verhalten analysiert, um es teils zu bereuen, teils zu rechtfertigen. In der fünften Strophe der von Henneberg gekürzten Fassung richtet Byron zwar wieder das Wort an seine Schwester, beschränkt sich dabei jedoch auf ein Fragment des Eröffnungsverses. Erst die siebte und letzte Strophe betont wieder, typischen Briefschlüssen ähnlich, die Beziehung zwischen Absender und Empfänger.

⁶⁷Vgl. T. 354-368: Cello = *D-/c*, Bratsche = *f⁺/e'*, Violine II = *b'/a''*, Violine I = *h'''*;
T. 365-370: Cello = *C/B*, Bratsche = *fis/f'*, Violine II = *h/cis''*, Violine I = *h'''*.

Reimanns Musik trägt diesen Beobachtungen in vielschichtiger Form Rechnung. Die Eröffnungstrophe hat mit ihrer Abwechslung von instrumentalen Segmenten und unbegleitet vorgetragenem Text unmittelbare Ähnlichkeit mit dem Textteil des dritten Satzes, auch wenn der Bariton hier nicht spricht, sondern im durch die *space notation* angeregten frei rezitierenden Modus singt. Die Segmente des Streichquartettsatzes wirken nicht so abrupt abgeschnitten wie die Kanon-Fragmente zuvor, doch fällt auf, dass die ersten drei dadurch verbunden sind, dass Violine II, Bratsche und Cello jeweils mit den Tönen wieder einsetzen, mit denen sie vor dem Einschub des Baritons abgebrochen haben. Wenn diese Segmente in der fünften Strophe nahtlos aneinandergefügt erklingen, erweist sich, dass der Komponist auch hier eine durchgehende Entwicklung entworfen und diese für die erste Strophe nach dem Vorbild des vorangegangenen Satzes 'zerschnitten' hat. Sogar die auf- und absteigenden Linien des Kanons finden sich, wenngleich ohne serialisierte Intervallstruktur, im ersten Abschnitt der Baritonmelodie und im Part der ersten Geige wieder.

Auch darüber hinaus knüpft Reimann an den dritten Satz an. Nach einem unbegleiteten Eröffnungsvers singt der Bariton in der ersten Hälfte der zweiten Strophe ausschließlich während der statischen Momente eines wiederholten Akkordes, der, obwohl kein vierteltöniger Cluster, an die von der Bratsche initiierten Liegeklänge erinnert. In der zweiten Strophenhälfte dagegen präsentieren die Streicher ein dreistimmiges Fugato, dessen mit vier absteigenden 3/4-Tonschritten beginnende und in Halb- und Ganztönen wieder aufsteigende Linie der Kontur der ersten Geige aus dem Vorsatz abgelautet scheint. Dazu spielt das Cello eine intervallische Parallele auf der Basis einer vierteltönig verminderten Septime – dem Intervall, das Cello und Bratsche im Mittelteil der instrumentalen zweiten Hälfte von Satz III als Beitrag zu den akkordischen Orgelpunktflächen rhythmisiert haben.

In der dritten Strophe singt der immer noch in freier Metrik notierte Bariton – unterbrochen von einigen rhythmisch gesprochenen Versen – zu einem vierstimmigen Streicherakkord, der im Gestus an den Vierteltoncluster zu Beginn der instrumentalen zweiten Hälfte des dritten Satzes erinnert. Wie dort ertönt die Akkordwiederholung dreimal mit leichter Verkürzung, allerdings hier nicht in tonal identischer Wiederaufnahme, sondern in halbtönig aufsteigender Sequenz und damit an die Entwicklung der Kanonstimmen erinnernd. Die vierte Strophe, die den Gesangspart erstmals in diesem Satz metrisch präzisiert, wird vierstimmig homorhythmisch begleitet, bevor die beiden Violinen einen neuen Kanon mit Imitation in der Unterquint anstimmen, der die großformatigen Kurven aus dem

dritten Satz nun auf Oktavumfang dehnt. Weitere skalenbasierte Kurven, expressiv verstärkt im vierstimmigen Unisono, erklingen zum Schluss der Strophe.

Die siebte der vertonten Strophen, in der Lord Byron nach langen Reflexionen zu seinem Charakter, seinem Schicksal und seinen Gefühlen wieder zur anfänglichen Beteuerung seiner innigen Beziehung zu Augusta zurückkehrt, variiert Struktur und Textur der ersten Strophe. Der Bariton singt unbegleitet, eingebettet in eine halbtönig abgesenkte und neu segmentierte Transposition des Streichquartettsatzes aus Strophe I und V, wobei die Streicher alle Varianten des Stimmtausches durchlaufen.

Die Art, wie Reimann wesentliche musikalische Komponenten in nachfolgenden Sätzen weiterwirken lässt, korrespondiert überzeugend mit der Weise, wie die vier Texte, in denen Byron seine Gestimmtheit anlässlich der Trennung von seiner geliebten Schwester reflektiert, aufeinander aufbauen. So scheint der rote Faden, das Schwanken des Dichters zwischen Selbstzweifeln und Klagen über die Ungerechtigkeit einer engstirnigen Gesellschaft, seine musikalische Deutung in den zahlreichen Skalenkurven zu finden – von der Umkehrung des [a2]-Kopfgliedes in Satz I und II über die Kanonstimmen in III zu den oktavumspannenden Kurven in IV. Das Sich-Einspinnen in die seelische Verwundung, die keine Aussicht hat, durch Veränderungen der Umstände gemildert zu werden, klingt im Kreiseln des dreifachen [X]-Vorspanns in den ersten drei Sätzen ebenso nach wie in den rhythmisierten Akkordwiederholungen der letzten drei Sätze.