

Finite Infinity

Die amerikanische Lyrikerin Emily Dickinson (1830-1886), die ihr Leben zurückgezogen wie eine Eremitin in ihrem Vaterhaus in Amherst, Massachusetts, verbrachte, schrieb über 1700 Gedichte, von denen sie zu Lebzeiten nur sieben veröffentlichen konnte. Ihr Schreiben war nach eigener Aussage nicht autobiografisch begründet. Vielmehr beabsichtigte sie, aus der Sicht eines überpersonalen lyrischen Ich die fundamentalen Themen der menschlichen Existenz anzusprechen. So kreisen viele ihrer Gedichte um existentielle Angst, Verlust, Einsamkeit und Tod, doch gibt es daneben auch zahlreiche Gesänge auf die Natur, insbesondere die Vogelwelt.

Reimann wählt sieben Texte unterschiedlicher Struktur und Länge und verbindet sie zu einem 38-minütigen, durchkomponierten Werk für Sopran und Orchester. Die Dramaturgie, die er dabei entwirft, präsentiert einen Prozess, der auf den Tod eines geliebten Menschen im Zentrum zu führt und die Erfahrung dieses Verlustes dann transzendiert. Das mittlere Lied ist denn auch das einzige, das der Komponist durch eine Widmung personalisiert: "Tombeau für Uwe", verständlich zunächst nur für Reimann Nahestehende. Es identifiziert diese Musik als eine Art tönendes Epitaph für den Freund Uwe Schendel, der u.a. am Libretto der *Gespensersonate* mitgewirkt hatte und im Januar 1994 nach langer Krankheit gestorben war.

Um das mit sieben Vierzeilern bei weitem längste Gedicht dieser Auswahl herum ist das Werk auf interessante Weise symmetrisch konzipiert. Die Rahmenstücke I und VII handeln – wenn auch auf ganz verschiedene Weise – von Vögeln, sind durch umfangreiche Passagen unbegleiteten Gesanges verbunden, beide im 5/4-Takt notiert und in ihrem thematischen Material ungewöhnlich schlicht. Zwischen diese Rahmenstücken und die zentrale Totenklage platziert Reimann je zwei Gedichte, die in ihrem Ausdrucksgehalt wie zu einem Doppelsatz verbunden sind: Die Lieder II und V, beide basierend auf sorgsam gereimten Gedichten, reflektieren im ruhigen 4/4-Takt das Gefühl der gesuchten und der unfreiwilligen Einsamkeit; in Lied III und VI folgen nach jeweils verschleiertem Übergang zwei dramatisch bewegte Sätze, die zwei 17-zeilige, metrisch unruhige Gedichte mit nur wenigen Reimsilben in Form eines 3/4-Taktes (III) bzw. eines vom 3/4-Metrum ausgehenden Wechseltaktes vertonen und dabei ausgedehnte Klangflächen einbeziehen.

Der Zyklus war ein Auftragswerk der Tonhalle-Gesellschaft Zürich und wurde dort am 28. März 1996 mit der Sopranistin Christine Schäfer und dem Tonhalle-Orchester Zürich unter der Leitung von Michael Boder uraufgeführt.

I (Nr. 861)¹⁷

Split the Lark – and you'll find the Music –
 Bulb after Bulb, in Silver rolled –
 Scantily dealt to the Summer Morning
 Saved for your Ear when Lutes be old.

Loose the Flood – you shall find it patent –
 Gush after Gush, reserved for you –
 Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!
 Now, do you doubt that your Bird was true?

Das erste Gedicht handelt von einem Skeptiker, der – wie der ungläubige Thomas – nur bei physischer Evidenz an das Wunderbare glauben kann.

Ihn fordert der Text heraus: Will man etwa die Lerche aufschneiden, um in ihr den Sitz ihres Gesanges zu finden?

Reimann lässt die Sopranistin die ganze Eröffnungstrophe unbegleitet singen. Die große Anzahl an Melismen (nur 5 der 35 Silben sind auf einen einzigen Ton beschränkt) und die vielen Sprünge über kleine oder große Nonen lassen die solistische Aussage höchst dramatisch klingen. Der im Gesang nur sehr indirekt spürbare Ankerton *b* – er ist als *b* der Zielton des Wortes "lark", das das bei "split" eingeführte Melisma variiert und erweitert, und als *b* der Abschlusston der Strophe – wird mit dem Einsatz der Instrumente zum alles bestimmenden Grundton. Den Lerchengesang als Inkarnation des Wesens der Musik setzt Reimann ausschließlich mit einer zunehmenden Zahl von 9 der 10 Holzbläser (die Oboe, dem Lerchengesang klanglich am ähnlichsten, fehlt bezeichnenderweise), mit einer meist getupften Begleitung der Harfe als Habitat oder Hintergrund. Unter der Führung der Altflöte weben die Holzbläser einen ungewöhnlichen Kanon aus 26 ungleich rhythmisierten Varianten eines Motivs: 13 durchlaufen die viertönige Kurve *b-des-es-c*, die übrigen 13 nur den dreitönigen Aufstieg *b-des-es*. Im Schlussvers des Liedes beteiligt sich auch der Gesangspart am Spiel mit diesem Motiv, indem die Sopranistin den dreitönigen Aufstieg fünfmal in größere melodische Zusammenhänge einbettet:

Finite Infinity, Nr. I: Schluss des Gesanges mit Kanonmotiv

do you doubt that your Bird
 was true?

²²Zählung der Dickinson-Gedichte nach Thomas H. Johnson, Hrsg.: *The Complete Poems of Emily Dickinson* (Boston, MA: Little, Brown, 1960).

Das zweite Gedicht, das schon zu Dickinsons Lebzeiten zweimal veröffentlicht wurde, gab Reimanns Zyklus den Titel. Das paradox klingende Wortpaar des Schlussverses fasst die Bedingung menschlicher Existenz ausdrucksstark zusammen: Das Leben ist für jeden Einzelnen endlich, doch zugleich unendlich in

seinen Verwirklichungs- und Erfahrungsmöglichkeiten. Das Schlüsselwort der Anfangszeilen dagegen, die Einsamkeit, scheint keine bedauernswerte Konnotation zu haben, insofern es die Essenz des Mit-sich-Alleinseins, das Gespräch der Seele mit sich selbst, betont.

Reimann komponiert den Übergang vom Lied über den Gesang der Lerche zu dieser Meditation über das Mit-sich-Alleinsein im weiten Raum, auf dem unendlichen Meer und im Tod als einen drastischen Wechsel vom $f < ff$ der Holzbläsergruppe zu einem stark gedämpften Klang der Streicher, in deren Akkord aus Violinflageolets, *sul tasto* spielenden Bratschen und *flautando* streichenden Celli einzig die aufsteigende Kontrabasslinie sonor tönt. Die dreifache Reflexion über die "solitude" wird in zwei Schritten – von der erst hier erstmals hinzutretenden Oboe und von der Singstimme selbst – durch variierte Zitate aus dem Anfangsvers abgerundet.²³ Innerhalb dieser beiden Entwicklungsschritte bringt ein Unisono aus vier Holzbläsern das Kanonmotiv des ersten Satzes in Erinnerung.²⁴ In den Schlussworten "Finite infinity" münden die schlichte Sopranlinie $c''-c''$, $c''-f''-g''-g''$, das Orgelpunkt- c und die Flageolets von Violinen und Celli (e'''' und es') in einen tröstlichen klingenden Dur/Moll-Dreiklang.

Eine Rückung der Flageolettöne und plötzlich hervorbrechende hektisch abgerissene Figuren der Kontrabässe zeigen den Beginn des dritten Satzes an. Schon im Vorspiel tritt mit den drei Posaunen eine in diesem Zyklus noch nicht gehörte Instrumentengruppe hinzu und steigt aus der Tiefe aufwärts. Die Kombination aus statisch in höchster Höhe flimmernden Violinflageolett, homorhythmischen aber tonlich verschieden schnellen Kontrabassläufen und dem Aufwärtsdrang des Posaumentrios erzeugt ein musikalisches Bild von "einem Wind wie eine Signaltrompete".

²³Vgl. Sopran T. 51-54 mit Oboe T. 64-68 und Sopran T. 73-75 (in "admitted to itself").

²⁴Vgl. das über einem Orgelpunkt- c der Kontrabässe hervortretende $b-des$, $b-des$, $b-des-es$ von Altflöte, Englischhorn, Klarinette und Bassklarinette in T. 70, 71-72 und 72-76, dazwischen Sopran $b-des-es$ (ebenfalls über Bass c) in T. 71.

II (Nr. 1695)
 There is a solitude of space,
 A solitude of sea,
 A solitude of death, but these
 Society shall be,
 Compared with that profounder site,
 That polar privacy,
 A Soul admitted to Itself:
 Finite Infinity.

III (Nr. 1593)

There came a Wind like a Bugle –
 It quivered through the Grass
 And a Green Chill upon the Heat
 So ominous did pass
 We barred the Windows and the Doors
 As from an Emerald Ghost –
 The Doom's electric Moccasin
 The very instant passed –
 On a strange Mob of panting Trees
 And Fences fled away
 And Rivers where the Houses ran
 Those looked that lived – that Day –
 The Bell within the steeple wild
 The flying tidings told –
 How much can come
 And much can go,
 And yet abide the World!

Die Anspielung ist musikalisch und bildlich zugleich: Der einzige Wind, der ein Geräusch macht, das wie eine Signaltrompete klingt, ist der Tornado, dessen Trichterform dem Instrument auch visuell ähnelt. Dickinsons Gedicht erzählt von diesem mächtigen Wirbelsturm in Bildern, die nahelegen, dass die Natur selbst ein solches Ereignis übersteht, menschengemachte und den Naturkräften ausgesetzte Dinge jedoch äußerst gefährdet sind. Die Botschaft der wild läutenden Turmglocke lautet denn auch: Die Welt hält viel aus, doch wie ist es mit den in ihr Lebenden?

Der Aufstieg der drei Posaunen führt zu einem innerlich aufgewühlten und äußerlich unnachgiebigen Zustand: Während die weiterhin hektischen vierstimmigen Kontrabasseinwürfe überlappend mit komplementär konzipierten homorhythmischen Fragmenten der drei tiefen Holzbläser eine Schicht chaotischer Wirbel erzeugen, stellen die höheren Holzbläser in fünfstimmigem Unisono ein vielfach wiederholtes und bald auch erweitertes Dreitonmotiv um das mittlere *e* dagegen. Daraufhin setzen als letzte unter den Bläsern die drei Trompeten mit einer ausgedehnten, dreistimmig polyrhythmischen Tonwiederholung auf *e'* ein. Das *e'* wird mehrfach kurz und gegen Ende des Satzes noch zweimal länger aufgegriffen, so dass es wie ein im tosenden Sturm des Orchestersatzes unbeirrbar wirkender Ton einen Großteil der Musik ähnlich im Griff zu haben scheint wie der durchdringende Schall eines Tornados die ihm ausgesetzten Menschen.²⁵

Das Gedicht, das der Totenklage im Zentrum des Zyklus zugrunde liegt, entstand kurz nachdem Dickinson ihren geliebten Neffen an die Typhusepidemie verloren hatte, bezieht jedoch über das Autobiografische hinaus Gedanken über etwas ein, was man als den Zustand zwischen Leben und Begrabensein bezeichnen könnte sowie die Beziehung der trauernden Weiterlebenden zu einem gerade erst verstorbenen geliebten Menschen.

²⁵ Dreitonfigur der höheren Holzbläser *d'-e'-dis'* in T. 95-96, wiederholt/erweitert bis T. 108. Orgelpunktartiges *e'*: Trompeten T. 116-126, entwickelt 135-136, 139-140, weiter entwickelt T. 143-144, wieder schlicht in T. 162-169 (teilweise mit 7 Holzbläsern) und T. 173-184.

Das lyrische Ich bittet um Zeit mit dem Toten, um die Gelegenheit, sich in liebevoller Zuwendung von dem Leichnam verabschieden zu können. Der Leichnam ist in Vers 1-6 noch ein neutrales "es", wird jedoch ab Vers 7 zu einem "Du" und bald darauf zu einem Geliebten, mit dem ein enger Kontakt zu Lebzeiten nicht "erlaubt" war. In der Vorstellung der erhofften Nähe nach dem Tod erfährt das lyrische Ich eine Verwandlung der Gefühle: Die Trauer wird müde und ein Lächeln versucht, spielerische Augenblicke in Erinnerung zu rufen. Dieser beseligende Moment sollte rechtfertigen, dass das Grab ein wenig auf den Leichnam warten muss. Denn Blick und Streicheln des geliebten Körpers, so empfindet die Überlebende, überstrahlt die Aussicht auf den baldigen Eingang ins Paradies.

Nachdem die instrumentalen Kräfte des ersten Liedes, Holzbläser und Harfe, im zweiten durch die Streicher und im dritten durch die Blechbläser ergänzt worden sind, tritt mit dem vierten nun das Klavier hinzu. Dazu weist der Komponist den Pianisten an, die zu spielenden Saiten mit einem umwickelten Gegenstand oder den Fingern bzw. der Handfläche einer Hand vor der Dämpfung niederzudrücken, während die andere die Tasten anschlägt. Der so resultierende Klang erinnert entfernt an eine Gitarre, wenn der Klavierpart wie in der Einleitung und einigen Zwischenspielen dieses Liedes linear geführt ist und teilweise sogar melodisch im Vordergrund steht. (Verdichtet zu Intervall- oder Akkordanschlägen wie im sechsten Lied werden daraus dumpfe Schläge drohenden Unheils.)

IV (Nr. 577)

If I may have it, when it's dead,
I'll be contented – so –
If just as soon as Breath is out
It shall belong to me –

Until they lock it in the Grave,
'Tis Bliss I cannot weigh –
For tho' they lock Thee in the Grave,
Myself – can own the key –

Think of it Lover! I and Thee
Permitted – face to face to be –
After a Life – a Death – We'll say –
For Death was That – And this – is Thee –

I'll tell Thee All – how Bald it grew –
How Midnight felt, at first – to me –
How all the Clocks stopped in the World –
And Sunshine pinched me – 'Twas so cold –

Then how the Grief got sleepy – some –
As if my Soul were deaf and dumb –
Just making signs – across – to Thee –
That this way—thou could'st notice me—

I'll tell you how I tried to keep
A smile, to show you, when this Deep
All Waded – We look back for Play,
At those Old Times – in Calvary,

Forgive me, if the Grave come slow –
For Coveting to look at Thee –
Forgive me, if to stroke thy frost
Outvisions Paradise! –

Neben dieser neuerlichen Bereicherung der instrumentalen Klangfarben erweitert die Totenklage im Zentrum des Zyklus das im Verlauf der ersten drei Lieder kumulierende Ausdrucksspektrum auf dreierlei Weise: tonlich durch eine Konzentration auf das Intervall der reinen Quint, melodisch durch einen von einem solistischen Bläser zum anderen weitergereichten Klagegesang, der streckenweise nach dem Beispiel mancher Arien aus Bachs Passionen zum obligaten Duettpartner der Singstimme wird, und strukturell durch die Organisation der sieben Liedstrophen als eine Art Thema mit sechs Variationen.

Das Intervall, das hier thematisch entwickelt wird, ist die leere Quinte – ein passendes Bild für die Leere, die ein Trauernder empfindet. Im elftaktigen Vorspiel präsentiert die Harfe das Intervall *es-b* in zwölf Unisono-Anschlägen; man meint, eine Totenglocke zu hören. In Strophe I wird die zweistimmige originale Quint abgelöst durch die halbtönig über und unter ihr liegenden Nachbarintervalle *e-h* und *d-a*, die Harfe durch Flageolett spielende Kontrabässe. Dazu setzt das Englischhorn mit dem Klagegesang ein, der von *c-des-(f)des-c* ausgeht und zweifach entwickelt, dann vom Sopran und, nach einem kurzen Duett von Gesang und Altflöte, von der Flöte allein zuende geführt wird. Strophe II, in der der Klagegesang von Englischhorn und Sopran an die Piccoloflöte übergeht, setzt mit den Nachbarn der zuletzt gehörten Quinten ein: Die Celli spielen von *f-c* ausgehend eine steigende und wieder fallende Parallele, während die Kontrabässe (jetzt *arco*) auf *cis-gis* ruhen. In Strophe III begleitet Reimann das Duett aus Gesang und Piccoloflöte mit einer Fortsetzung der Entwicklung leerer Quinten: Während die Celli überraschend auf das Ursprungsintervall *es-b* zurückfallen, schreiten nun die Kontrabässe mit ihrer Quinte in vier Schritten abwärts.

In Strophe IV spielt die Harfe, in plötzlicher Abweichung von den glockenartig reinen Klängen zuvor, drei Anschläge eines Akkordes aus zwei querständigen Quinten. Dazu tritt das Klavier, dessen Linien in gedämpften Tönen, diesmal in der Lage des Gesangsparts und nachdenklich langsam, den ersten Vers des Soprans einleiten und dann duettierend begleiten. Mitten in dieser Strophe – und genau in der Mitte des Liedes – versucht die Harfe mit der ursprünglichen Quint *es-b* einen Neuanfang, dem sich Celli und Bässe mit den zwei halbtönigen Nachbarquinten bald anschließen. Die Strophe endet mit einem unbegleiteten Duett von Sopran und Flageolett spielender Bratschengruppe. Im folgenden Zwischenspiel steht das Klavier mit einer schnellen Tonwiederholung auf der originalen Quinte vier Quinten auf den chromatischen Nachbartönen gegenüber, während ein Bratschenflageolett den Klagegesang fortsetzt.

Strophe V bringt eine neue Entwicklung des Spiels mit dem leeren Intervall. Zum Einsatz des Soprans erklingen ungewöhnlich bewegte zweistimmige Linien in parallelen Quinten zunächst in der Harfe, werden dann von Flöte und Altflöte übernommen und gehen bald von der Parallele in eine Spiegelung um *e-h* über. In Strophe VI klingt das thematische Intervall erstmals nicht in den Instrumenten, sondern im Gesang: Der Sopran singt die ersten drei Verse (unbegleitet) in einer Linie aus horizontalen Quinten.²⁶ Den vierten Vers stützen die Kontrabässe mit einem Liegeton auf *g*, während das gedämpfte Klavier seine Linien aus Strophe IV zitiert.

Strophe VII beginnt mit einem weiteren versuchten Neuanfang: einer Kombination aus Harfe und Cello-/Bassflageoletts mit der Quint *es-b* und ihren zwei chromatischen Nachbarn. Der Klagegesang ist wieder dem Englischhorn anvertraut, das mit dem Einsatz des Soprans einen Duettpartner findet. Sowie der Sopran seinen letzten Vers beendet hat, wiederholen die Instrumente die Entwicklung der ersten Strophen im Zeitraffer. Der Satz schließt mit einem elftönigen Klang, dem Resultat einer polyrhythmisch absteigenden vertikalen Schichtung aus fünf chromatisch benachbarten Quinten, ergänzt um *e*, den Abschlusston des Unisonos aus Bratschenflageolett und Piccoloflöte. Zur Zwölfönigkeit fehlt nur das *es* – der ‘Grundton’ des Satzes.

Das fünfte Gedicht

beschreibt die Reaktionen eines Trauernden unmittelbar nach dem Verlust eines geliebten Menschen. Die Metaphern der Dichterin beschwören nicht nur die seelische Qual, sondern schildern in überraschend nüchterner Weise auch, wie Körper und Geist zunächst betäubt scheinen, wie die Nerven keine Signale mehr

weitergeben und das Herz fast gefühllos wird. Das großgeschriebene “He” ist ein Hinweis auf Christus. Die Dichterin vergleicht ihren Verlustschmerz mit dem Schmerz des verratenen, verlassenen und trotz aller Bitten um göttliche Schonung gekreuzigten Christus, dessen Leiden ihr so nahe erscheint: War es gestern oder schon vor Jahrhunderten? Doch anders als der

V (Nr. 372)

After great pain, a formal feeling comes –
The Nerves sit ceremonious, like Tombs –
The stiff Heart questions ‘was it He, that bore,’
And ‘Yesterday, or Centuries before’?

The Feet, mechanical, go round –
Of Ground, or Air, or Ought –
A Wooden way Regardless grown,
A Quartz contentment, like a stone –

This is the Hour of Lead –
Remembered, if outlived,
As Freezing persons, recollect the Snow –
First – Chill – then Stupor – then the letting go

²⁶Vgl. [a]-g-d-cis-fis-[f]-e-h-b-es-[d]-cis-gis-a-e-[e]-gis-fis, g-f]-es-as-ges-des-[c]-h-e-es-b-f.

auferstandene und den Tod besiegende Christus fühlt sie sich in der “bleiernen Stunde” wie Quarz oder Stein. Die dritte Strophe führt diese Bilder noch einen Schritt weiter, indem sie beschreibt, wie ein Trauernder metaphorisch zu Tode friert: Auf den ersten Schmerz der Kälte folgt Benommenheit und dann ein fast erleichtertes “Loslassen”.

Reimanns Musik erschafft ein musikalisches Pendant dieser gefrorenen Gefühlswelt. Den Rahmen bildet eine akkordische Phrase. Am Beginn des Liedes setzen die sechsstimmig organisierten vereinten Violinen *pp* mit einem Klang ein, den sie in neun sehr langsamen Schritten leicht weiten, indem drei Stimmen auf- und drei Stimmen absteigen. Gegen Ende des Satzes zitieren die sechs Blechbläser diese Phrase in zwei Abschnitten.²⁷ Darüberhinaus besteht der Orchestersatz des Liedes fast ausschließlich aus umfangreichen pulsierenden Klangflächen im Wechsel mit sehr langsamen Aufwärts- oder Abwärtsbewegungen. So wiederholen sechs Holzbläser in den ersten fünf Takten der Rahmenphrase den ersten sechsstimmigen Klang der Violinen in *fff* und zunehmender Tondauer (7/16, 8/16, 9/16, 10/16). Nach dem Ende der Rahmenphrase folgen sechs Wiederholungen des zweiten Violin-Akkordes, bereichert um ein zusätzliches Instrument mit einem zusätzlichen Ton, überlappend mit einem vierstimmigen Liegeklang einiger Violinen und einem Flageolett-Orgelpunkt der Celli. Die Singstimme setzt erst nach zwanzig Takten mit kaum spürbarer Bewegung zum ersten Mal ein. In Vorbereitung zur zweiten Strophe stellen alle zehn Holzbläser einen dreistimmigen Klang auf, der in langsamen Schritten abwärts zu steigen beginnt und so die Verse 5-7 begleitet. Zu den Versen 8-10 mit ihren Erinnerungen an Quarz, Stein und Blei und noch einmal, nach der Reprise des Anfangs der Rahmenphrase, zu dem Wort “chill” (Frost) frieren die Holzbläser erneut auf einem vielfach wiederholten Akkord ein.²⁸ Die einzige Ausnahme innerhalb dieser beinahe gelähmten Szenerie bildet die Geigenfigur, die aus einem achtstimmigen Synkopenklang mit leise gehuschten 16tel-Läufen besteht, die aus dem Synkopenklang erwachsend in ihrer Bewegungsrichtung gespiegelt sind. Die Figur ist schon im Vorspiel im Anschluss an die Rahmenphrase dreimal zu hören, weitere Varianten gehen dem Einsatz der Singstimme voraus und erklingen wieder nach dem Ende des letzten Verses. Damit leitet Reimann fast nahtlos über zum Lied Nr. VI, wo die Figur eine andeutungsweise kanonische Entwicklung im Flageolettregister der Violinen erfährt.

²⁷Vgl. T. 288-296 mit T. 358-360 und 364-366.

²⁸Vgl. T. 301-308 (Liegeakkord der Violinen), T. 303-313 (Flageolett-Orgelpunkt der Celli), T. 329-344 (Abstieg der Holzbläser), T. 345-357 und 363 (vielfacher Holzbläser-Akkord).

Das vorletzte Lied steht in der Spannung des vom Tod überschatteten Lebens, das sich zwischen Grube und Himmel als ein prekärer Balanceakt entfaltet, bei dem jede unbedachte Bewegung den endgültigen Absturz bedeutet. Das lyrische Ich mag den Himmel allein in Strophe I viermal und am Ende von Strophe II zum fünften Mal beschwören, die Vorstellung von der Grube ist so überwältigend, dass sich in Vers 14 sogar unter der Vertiefung noch ein unabsehbarer Abgrund auftut. Der Text klingt schauerlich aus mit dem dreifachen Glockenlaut 'uhm' in "tomb / doom / whom".

Ein ähnlich schauerlicher Laut eröffnet Reimanns Musik zu diesem Lied: Im Klavier erklingt ein heftiger, kurzer, im Saitenkasten gedämpfter Anschlag der kleinen Sekunde *His''/Cis'*. Beantwortet wird der dumpfe Schlag vor dem Hintergrund der aus dem vorangehenden Satz weitergeführten 16tel-Läufe von einer Kantilene der Bratschen. Im Verlauf des Vorspiels und zur Begleitung der ersten Strophe wächst diese Verbindung aus dumpfem Schlag und antwortender Kantilene zunehmend: Aus einer Klaviersekunde werden mehrere, die bald in Sekundschritten aufsteigen, nachschlagend ergänzt durch die tiefen Holzbläser und später auch die Posaunen. Die Kantilene wechselt zwischen Bratschen und Celli, wird länger und ausladender. In Strophe II ist die Sopranstimme zunächst von weicheren Klängen begleitet; dafür umgeben instrumentale Zwischenspiele mit unerbittlich hämmernden Schlägen und Blechbläser-Crescendi die beiden Abschlussverse. In Strophe III spielt sich der klangliche Wechsel zwischen der Sopranistin und dem oft alle Kräfte bündelnden Orchester ab, wobei die instrumentalen Segmente immer flächiger, die Gesangseinwürfe immer dramatischer werden. Die ausladendsten Melismen hat die Sängerin ausgerechnet auf zwei besonders wenig klangvolle Silben zu singen: den Verdacht, dass da eben doch eine Grube sei, d.h. auf "[sus]pect" und "Pit". Die abschließenden, klangmalerisch an Glockenschläge gemahnenden Wörter "tomb / doom / whom" werden von den Streichern mit einem zwölftönigen, zwischen *arco* und Flageolett changierenden Liegeklang und

VI (Nr. 1712)

A Pit – but Heaven over it –
And Heaven beside, and Heaven abroad,
And yet a Pit –
With Heaven over it.

To stir would be to slip –
To look would be to drop –
To dream – to sap the Prop
That holds my chances up.
Ah! Pit! With Heaven over it!

The depth is all my thought –
I dare not ask my feet –
'Twould start us where we sit
So straight you'd scarce suspect
It was a Pit – with fathoms under it –
Its Circuit just the same.
Seed – summer – tomb –
Whose Doom to whom?

von den Bläsern mit sieben tonlich identischen zwölf-tönigen Einwürfen begleitet. Dabei verklingen beide Gruppen von *fff* zu *p*.

Aus der fast tröstlich wirkenden Stille erhebt sich eine Überleitungsfigur im höchsten Register: Eine Synkope der Piccoloflöte und je sechs Staccatoanschläge der Harfe und des Klaviers vereinigen sich zum chromatischen Cluster *a'''-es''''*. Dieser quasi himmlische Klang bereitet den Boden für das schlichte Lied Nr. VII. Ihm liegt, wie schon anfangs angedeutet, ein zweites Vogelgedicht zugrunde, in dem es um Erscheinen und Verschwinden, um Anwesenheit und Abwesenheit geht, aber auch um die Identifikation des lyrischen Ich mit dem unter dem stummen Himmel des frühen Morgens auftauchenden kleinen Sänger, der zwischen Poesie ("cautious melody") und fast wissenschaftlicher Neugier die Wirkung seines Gesanges verfolgt (siehe "propounded, experiment, test, principle" etc.).

Reimann vertont die zwölf Verse in Form von sechs Gesangsphrasen, die nach dem Schema [a b a b a b] abwechseln, sich ungeachtet des 5/8-Metrums in gleichmäßigen Notenwerten bewegen und dabei wie beim Fermatenende von Choralzeilen mit einer jeweils unterschiedlich stark gedehnten Schlussnote enden. Ohne Taktstriche transkribiert sieht das so aus:

Finite Infinity, Nr. VII: Der schlichte Gesang des Vogels



At Half past Three, a sin - gle Bird un - to a si - lent Sky
 At Half past Four, Ex - per - i - ment had sub - ju - gat - ed Test
 At Half past Sev - ven, El - e - ment nor Im - ple - ment be seen

Pro - pound - ed but a sin - gle term of cau - tious mel - o - dy.
 And lo, Her sil - ver Prin - ci - ple sup - plant - ed all the rest.
 And Place was where the Pres - ence was Cir - cum - fer - ence be - tween.

Dass dieser Vogel für Reimann die Lerche vom Beginn des Zyklus ist, legt das Zitat des Kanonmotivs aus dem Eröffnungslied nahe, mit dem ein Flageolett aus Geigen, Bratschen und Celli die Schnittstelle zwischen den Versen 1-3 und 4-6 überbrückt: *b-des-es-c*, unterlegt mit einer zweiten Stimme in den zweiten Geigen und Kontrabässen. Abgesehen von diesen kurzen Phrasenbrücken singt der Sopran das Lied ganz ohne instrumentale Stütze.

So endet dieser von höchster expressiver Intensität geprägte Zyklus, wie er begann: mit der unbegleiteten Singstimme. Die beiden Gedichte, die der Komponist für diesen Rahmen wählt, nehmen denn auch nicht Bezug auf den Tod, sondern auf die Einbettung des Endlichen ins Unendliche.