

Nightpiece

Noch im Kontext der Soloszenen vertonte Reimann ein Gedicht von James Joyce, das er zwei Absolventen seiner Berliner Klasse für das zeitgenössische Lied widmete: der heute über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannten Sopranistin Christine Schäfer und dem Pianisten Axel Bauni, der sein Nachfolger auf der Berliner Professur werden sollte. *Nightpiece*, ein Werk mit einer Dauer von gut 15 Minuten, wurde am 24. September 1992 im Rahmen der Berliner Festwochen uraufgeführt. Der irische Dichter James Joyce (1882-1941) erklärte zu diesem Gedicht, der recht neutral wirkende Titel spiele weniger auf seelische und physische Gefahren während der sonnenlosen Tageszeit an als auf einen Traum oder eine Reihe von Träumen. Verfasst am 22. Januar 1915 in Triest, wo die Familie damals lebte, bezieht sich der Text speziell auf eine Erfahrung, die Joyce in seinem Tagebuch festgehalten hat: die Erinnerung an einen Besuch der Kathedrale von Notre Dame in Paris während der Karfreitagsmesse 1903.

Nightpiece

Gaunt in gloom,
The pale stars their torches,
Enshrouded, wave.
Ghostfires from heaven's far verges faint illumine,
Arches on soaring arches,
Night's sindark nave.

Seraphim,
The lost hosts awaken
To service till
In moonless gloom each lapses muted, dim,
Raised when she has and shaken
Her thurible.

And long and loud,
To night's nave upsoaring,
A star-knell tolls
As the bleak incense surges, cloud on cloud,
Voidward from the adoring
Waste of souls.

Joyces Bild von einem spätabendlichen Besuch der Kathedrale und den dort zelebrierten Riten ist extrem düster. Unter gespenstisch beleuchteten Bögen, die ihrerseits über anderen hohen Bögen aufstreben, winken verhüllte Fackeln wie blasse Sterne, das Kirchenschiff ist "sünden-dunkel",

und von den Seraphim hält einer nach dem anderen in mondloser Finsternis den Dienst mit dem Weihrauchfass nicht durch. Eine Totenglocke läutet laut und lange aus der anbetenden Seelenödnis, während Wolke um Wolke fahlen Rauches "nichtswärts" aufsteigt.

Diese bedrückenden Bilder kleidet der Dichter in drei streng gereimte Sechszeiler, deren Metrum an kein Schema gebunden ist und deren Zeilenlänge, wenngleich in allen drei Strophen ähnlich, ebenfalls eine große Freiheit beweist. Das Gedicht wurde auf Veranlassung von Ezra Pound im Mai 1917 zusammen mit vier weiteren Texten von Joyce in der Zeitschrift *Poetry* erstmals veröffentlicht. Später fand es seinen Platz als Nr. IX in Joyces Gedichtsammlung *Pomes Penyeach* – ein Titel, der mit der Ankündigung von "Gedichten für je einen Pfennig" in einer der Aussprache von Ausrufem angepassten Schreibweise auf die finanziell harten frühen Jahre des Dichters anspielt.

Die auf Taktstriche verzichtende Partitur umfasst 99 Zeilen mit nur einer einzigen Tempoangabe zu Beginn (Viertel ca. 58-66). Reimann notiert teils in traditioneller Rhythmisierung (in den ausgedehnten, die erste und dritte Strophe vertonenden Rahmenabschnitten), teils in reiner *space notation* (in der zweiten Strophe einschließlich ihres Nachspiels, Partiturzeile 36-58) und teils in einer Mischung aus beiden (in der langen Überleitung des Klaviers zwischen dem Nachspiel der Strophe II und dem Vorspiel zu Strophe III, Partiturzeile 58-66).

Der unterschiedlichen Notation entsprechen Gegensätze in der klanglichen Individualisierung der Strophen und in der sowohl horizontalen als auch vertikalen Dichte des musikalischen Geschehens. Als Neuerung im Klaviersatz dieses Werkes fällt auf, dass Reimann eine besondere Art der motivischen Auffaltung entwirft, die auf die Architektur gotischer Kathedralen hinzudeuten scheint. Zugleich stellt der Komponist thematische Bezüge her, sowohl innerhalb der Strophen als auch über deren Grenzen hinaus. Diese drei Aspekte – die klangliche Individualisierung, die motivische Auffaltung und der thematische Überbau – sollen im Folgenden separat betrachtet werden.

Die klanglichen Charakteristika werden vor allem durch die Lage, Schichtung und Anschlagsart im Klavierpart bestimmt. Nach einem Beginn leicht über und weit unter der Gesangskontur erreichen die zunächst nur zwei instrumentalen Stimmen bald extreme Höhe und Tiefe.¹⁶ Sodann wird der fortgesponnene zweistimmige Satz durch zwei neue Stränge bereichert,

¹⁶Beginn von *d''* über *B'*, Ende Zeile 3 bereits *c'''* über *Cis'''*.

die Motive unmittelbar unter und über dem mittleren *c* interpolieren. Das sechszeilige Zwischenspiel, das die erste Hälfte der Strophe I von der zweiten trennt, spielt sich dagegen bis kurz vor dem Wiedereinsatz des Soprans in den hohen Lagen der Tastatur ab und fällt zudem durch indirekte Orgelpunkte auf.¹⁷ Auch die überwältigende Vorherrschaft von Tritoni einerseits und Dreitontrauben andererseits trägt zu dem unverwechselbaren Klangbild bei. Im Hintergrund der gespenstischen Feuer am Himmelsrand (Vers 4) vereint das Klavier die beiden hohen Stimmen in weitgehend synchroner Rhythmik, die jetzt von einzelnen Bassattacken unterbrochen wird. Zu den beiden verbleibenden Versen der Strophe I, bei denen die Augen von der Betrachtung der "Bögen über Bögen" ins "sündendunkle Kirchenschiff" absinken, beginnt der Klaviersatz wieder in vier Strängen und zieht sich von dort aus allmählich zusammen, um die Strophe kurz nach dem bis auf *b* gesunkenen Sopran in der Bassregion zu beschließen.

Die erwachenden und zum Dienst antretenden Seraphim der zweiten Strophe rufen im Klavier harfenähnliche Klänge hervor: Mit Ausnahme eines fallenden Bassintervalls gleich nach dem Beginn des kurzen Vorspiels und einer Diskantkontur kurz vor Ende des Nachspiels werden alle Töne im Saitenkasten gezupft: die in entspanntem Abstand aufeinanderfolgenden leisen Einzeltöne um und über dem mittleren *c*, die dank eines durchgehenden Einsatzes beider Pedale auch ohne Dauernstriche zum Eintönfaden verschmelzen, die kurzen *f*-Ausbrüche der ebenfalls harfenartig klingenden Tonwiederholungen in der Höhe und die mit *sf* hervorgehobenen Glissandi. Die Überleitung des Klaviers zwischen den Strophen kontrastiert eine virtuose Toccata im hohen Register, die ähnlich wie in der zweiten Strophe von einzelnen Bassattacken durchbrochen wird, mit im Saitenkasten gezupften Tonpaaren in der Mitte der Tastatur.

Mit dem Vorspiel zur dritten Strophe führt das Klavier zwei weitere klangliche Neuerungen ein: die Gleichzeitigkeit eines gezupften mit einem angeschlagenen Ton und den trocken hämmernden Klang eines auf den Tasten repetierten Intervalls, dessen Saiten im Inneren des Klaviers gestoppt werden. Beide Klangbilder nehmen Bezug auf das, was Joyce (mit einem ähnlich "sündendunkel" und "nichtswärts" ihm eigenen Ausdruck) als "Sternen-Totenglocke" bezeichnet. Die dritte Strophe und mit ihr das Werk endet mit einer Kette solcher harten Anschläge auf gestoppten tiefen Saiten, die dank des liegenden Pedals in zarten Obertönen ausklingen.

¹⁷Vgl. *ais*" in Zeile 11-14 und *dis*" in Zeile 14-15.

Die soeben beschriebene Abfolge unterschiedlicher Klangfelder wird auf der Ebene sich wiederholender Kleinfiguren durchzogen von Tonpaaren, die eine Art organischen Wachstumsprozess durchlaufen. Es handelt sich vor allem um die drei Kategorien der Sekunden, Septimen + Nonen und Tritoni, die sich anfangs aus dem thematischen Material herauschälen, bald miteinander alternieren und dann sukzessive ein oder zwei neue Tonpaare einbeziehen. Diese verschränken sich zunächst mit den ursprünglichen Tonpaaren, lassen diese jedoch eines nach dem anderen fallen, indem sie neue Tonpaare aufnehmen, etc. So entsteht ein motivisches Spiel, das jeweils lokal recht stabil wirkt, sich jedoch über größere Räume allmählich fortentwickelt. Dabei ergeben sich zudem charakteristische Bewegungsmuster. Nachdem die beiden chromatischen Oktavnachbarn (kleine None und große Septime) noch quasi-melodisch eingeführt worden sind, zieht Reimann jedes Intervall bald zum Arpeggio zusammen. Dabei paart er ab Partiturzeile 4 jeweils ein steigendes mit einem fallenden Arpeggio, anfangs nur horizontal in jeder Stimme für sich, doch schon ab Zeile 5 auch in vertikaler Gegenläufigkeit. Die Zweitonarpeggien, die die erste Hälfte der Strophe I wesentlich bestimmen, werden in der ersten Hälfte der Strophe III als gegenläufige Sechstonarpeggien aufgegriffen.¹⁸ Auch die Tritonus-Tonpaare entwickeln sich zu einer den Arpeggien vergleichbaren dichten Folge, selbst wo Reimann sie als Vorschlag gefolgt von einer meist mit Akzent betonten Hauptnote schreibt. Den Ausgangspunkt bildet, ebenfalls ab Zeile 4, die fallende Quint *ais'-dis'*, aus der im ersten Zwischenspiel ein vielfaches jambisches *a''-dis''* wird. Die Bassattacken in Vers 4 sind gleichfalls (ganz oder teilweise) fallende Tritoni. Dasselbe gilt für die abwärts gerichteten Bassglissandi der zweiten Strophe und die sie bald ergänzenden steigenden Diskantglissandi. In Strophe III schließlich übernimmt die Sopranistin diese Figur, indem sie die Schlussworte "of souls" als fünffach jambisches *a'-es'* singt. Der Klavierpart endet mit sechzehn trockenen, in ungleich großen Gruppen und Abständen wiederholten Anschlägen des Viertonclusters zwischen *Es'* und *A'*.

Das bringt mich zum thematischen Material dieser Komposition, mit dem Reimann verschiedene Abschnitte subtil verbindet. Als Basis dienen Ausschnitte dessen, was Sopran und Klavier in den ersten drei Partiturzeilen vorstellen. Dabei etabliert Reimann im Gesangspart nur eine kurze Kontur, die der Sopran später zu demselben Wort wieder aufgreift, die aber dem hörenden Wiedererkennen dadurch entgegenkommt, dass das Zitat praktisch unbegleitet erfolgt:

¹⁸Vgl. Partiturzeile 4-11 + 30 mit 70-73 + 78-82.

Nightpiece: Ein Zitat in der Kontur des Soprans¹⁹

Die einflussreichsten Komponenten finden sich im Klavierpart: zwei Abschnitte im Diskant, die zusammen eine große Kurve beschreiben, und eine Linie im Bass. Der erste Diskantabschnitt steigt von h'' nach b''' auf, unterbrochen durch ein Spiel mit dem Tonpaar $g-a$. Die (im Notenbeispiel nicht gezeigte) Verbindung zwischen den beiden Abschnitten kreist um das Tonpaar $a-b$. Danach steigt der zweite Abschnitt von dis''' nach a''' und fällt dann, zunächst sanft, vom nur kurz erreichten höchsten Ton c'''' aus jedoch abrupt, wieder zurück auf den Ausgangston h'' .²⁰ Derweil beschreibt der Bass einen langsamen siebentönigen Abstieg von B' nach Cis' . Danach

Nightpiece: Drei thematische Komponenten

¹⁹Vgl. Partiturzeile 2-3 (Strophe I, Vers 1) mit Partiturzeile 44-45 (Strophe II, Vers 4).

²⁰Das Spiel mit figürlichen Tonpaaren wurde oben bereits erwähnt. Im Zusammenhang mit diesen thematischen Komponenten führt Reimann somit die große Sekunde $g-a$, die kleine Sekunde $a-b$ und die kleine None $c-h$ ein.

klings das abschließende Bass-Tonpaar *Dis'-Cis'* über die nächsten sechs Partiturzeilen weiter – stets in Form eines kurzen, auftaktigen *Dis'* vor einem wesentlich längeren *Cis'* –, so dass der Eindruck eines die übrigen Zeilen der ersten Strophenhälfte durchklingenden Orgelpunktes entsteht.

Alle drei Komponenten werden im Verlauf des Liedes erneut aufgegriffen. Am häufigsten trifft dies auf den ersten Diskantabschnitt zu. Nach dem Zwischenspiel in der Mitte der Strophe I erklingt eine siebentönige Figur aus den ersten fünf Tönen des thematischen Abschnitts in Quinttransposition, gefolgt von zwei Ergänzungstönen sowohl im Diskant einer unechten Sechzehntelparallele des Klaviers²¹ als auch im Sopran zu Beginn des Melismas bei “ghost”. In Vers 5 der ersten Strophe verbindet die Gesangslinie zu “arches on soaring ar[ches]” eine Variante des ersten Diskantabschnittes mit den ersten drei Tönen des zweiten. In Strophe II begleitet der Bassabstieg den vierten Vers zu den Worten “till in moonless gloom each lapses muted, dim”, wobei das abschließende *cis* noch wie ein indirekter Orgelpunkt durch Vers 5 und 6 und ins Nachspiel hinein weiterklingt. Am Schluss der dritten Strophe schließlich treffen alle drei Komponenten erneut zusammen: Der Sopran singt zu “cloud on cloud” eine nur leicht abgewandelte Form des ersten Diskantabschnittes, im Kanon der Oktave gefolgt vom Diskant des Klaviers. Der Bassabstieg setzt verspätet und um zwei Oktaven höher versetzt ein und wird nicht auf den Tasten angeschlagen, sondern im Saitenkasten gezupft, wobei die originale Linie hinter einer Umspielung mit zwei Glissandi gut zu erkennen ist. Und während der Gesang zu “voidward from the adoring waste” frei fortfährt, spielt das Klavier eine rhythmisch leicht modifizierte Version des zweiten Diskantabschnittes. Dieser ersetzt den abschließenden Nonenfall durch einen einfachen Halbton in der Höhe und schließt auf *c'''*, während der Bass seinen (diesmal *ff* gezupften) Schlussston *cis* auch hier orgelpunktartig verlängert.

In der Überlagerung der drei Kompositionsverfahren – der klanglichen Individualisierung der Strophen und Zwischenspiele, das in einer Art organischer Evolution entwickelte Spiel mit Tonpaaren und der Durchdringung der drei Strophen mit den thematischen Komponenten – gelingt Reimann ein gleichermaßen logisches wie komplexes und zudem für Hörer intuitiv zugängliches Werk.

²¹Vgl. Partiturzeile 17: Diskant *fis-g-h-gis-b-d-es* homorhythmisch mit Bass *f-gis-b-g-a-c-cis*.