

... *ni una sombra*

Das Trio für Sopran, Klarinette und Klavier, das Reimann nach den Abschlussworten "... *ni una sombra*" – nicht einmal ein Schatten – betitelt, entstand 2006 auf Anregung von Jörg Widmann als Auftragswerk des Heidelberger Frühlings. Die Uraufführung der 15-minütigen Komposition durch Mojca Erdmann, Jörg Widmann und Axel Bauni fand am 9. April 2006 in Heidelberg statt. Die Besetzung erinnert an Schuberts späte Triokomposition "Der Hirt auf dem Felsen", in der Schubert ein Gedicht von Karl August Varnhagen mit zwei Texten seines vertrauten Volkslieddichters Wilhelm Müller umrahmt.

Reimann übernimmt die Idee dieser Umrahmung sowohl für den Text als auch für die musikalische Struktur. Als zentrale poetische Komponente wählt er das sechsstrophige Gedicht "O mein Stern" aus der 374 Stücke ganz unterschiedlicher Form und Länge umfassenden Sammlung *Liebesfrühling* von Friedrich Rückert (1788-1866).¹⁵ Rahmend sowie äquidistant interpolierend nach je zwei Strophen ergänzt Reimann Rückerts Liebesgedicht mit Zeilen zum Thema "Stern" aus dem Werk des argentinischen Lyrikers Antonio Porchia (1885-1968), gesungen im originalen Spanisch.¹⁶

Der musikalische Aufbau, der dieses dichterische Wechselspiel ermöglicht, basiert auf sechs Trios für die sechs Rückert-Strophen, alternierend mit fünf Interludien und umgeben von Prolog und Epilog. Die fünf Interludien und der Prolog vermeiden die volle Triotextur. Die beiden äußersten Interludien sind dem Solo je eines Instrumentalisten vorbehalten (Interludium I = Klavier solo, Interludium V = Klarinette solo), die inneren Interludien je einem Duo (Interludium II = Klarinette + Sopran, Interludium III = Klarinette + Klavier, Interludium IV = Klavier + Sopran). Den Prolog singt die Sopranistin allein, und auch den Epilog leitet sie solistisch ein. Hier jedoch ergänzen Klarinette und Klavier jede der gesungenen Zeilen, indem sie die Konturen des vorausgehenden Trios zu Ende führen.

¹⁵Rückert schrieb diese Gedichte 1821, im Jahr seiner Verheiratung, als glücklichen Rückblick auf das Auf und Ab seiner Liebesbeziehung bis zur Hochzeit. Die Sammlung umfasst fünf Abteilungen ("Strauße"). Das von Reimann gewählte Gedicht "O mein Stern" ist Nr. 18 unter den 68 Gedichten in "Erster Strauß: Erwacht". Es folgen "Zweiter Strauß: Entflohen" (57 Stücke), "Dritter Strauß: Entfremdet" (104), "Vierter Strauß: Wiedergewonnen" (67) und "Fünfter Strauß: Verbunden" (78). Die heutige Ausgabe enthält zudem eine Ergänzung durch drei Gedichte "Zur silbernen Hochzeit 1846".

¹⁶Antonio Porchia: *Voces completas – Gesammelte Schriften*. Übersetzt und herausgegeben von Juana und Tobias Burghardt (Berlin: Tropen-Verlag, 2005), S. 38, 8, 112 und 118.

*Una estrella cabe en mis manos,
porque cabe en mis manos su lejanía.
(Ein Stern passt in meine Hände,
weil seine Ferne in meine Hände passt.)*

O mein Stern! / Nah und fern
War mir mancher holde Strahl erschienen;
Doch ich fand / Unbestand,
Und die Treu' allein in deinen Mienen.

O mein Stern, / Den ich gern
Lass in meines Herzens Tiefe schauen!
Dir allein / Meine Pein,
Dir allein will ich mein Weh vertrauen.

*Un millón de estrellas son dos ojos que
las miran. (Eine Million Sterne sind
zwei Augen, die sie anschauen.)*

O mein Stern! / Zu dem Herrn
Fleh' ich, der mir diesen Strahl beschieden,
Dass er mich / Sanft durch dich
Führ' aus meinem Kampf zu seinem Frieden.

O mein Stern, / Der vom Herrn
Mir an des Gemüthes Himmelsbogen
Ward gesetzt, / Ungenetzt
Von dem Gische sturmbewegter Wogen!

*Sí, son millones de estrellas. Y millones de
estrellas son dos ojos que las miran.
(Ja, es sind Millionen Sternen. Und
Millionen Sterne sind zwei Augen,
die sie anschauen.)*

O mein Stern, / Der sich gern
Her zum Aufruhr meiner Seele neiget,
Eine Bahn / Diesem Kahn
Durch die Nacht und durch die Klippen zeigt!

O mein Stern, / Soll ich fern
Deinen sänftigenden Strahlen schreiten?
Doch verspricht / Mir dein Licht,
Mich auf allen Pfaden zu begleiten.

*En plena luz no somos ni una sombra.
(In vollem Licht sind wir nicht einmal
ein Schatten.)*

Die eröffnende Doppelzeile ist frei palindromisch angelegt: Außen stehen mit *una estrella* und *su lejanía* die beiden Subjekte, nach innen schließt die Beschreibung ihrer Beziehung zum lyrischen Ich an, das Zentrum bildet die verbindende Konjunktion *porque = weil*. Musikalisch nimmt der Prolog nicht nur die Struktur des Gesamtaufbaus voraus, sondern führt zugleich zwei Motive ein, die mehrere Passagen in den folgenden Sätzen durch ihre tonale Kontur, ihre rhythmische Gestaltung oder auch durch ein abstraktes Substrat des Rhythmus bestimmen. Die Abfolge der Komponenten lässt sich abstrahieren als [a], [b] + [c], x, [b'] + [c'], [a]. Dabei ist [a] ein fünftöniges Motiv (*fis-ais-d-e-gis*), das von zwei 3/8-Noten über eine Viertel zu zwei triolisch modifizierten Werten führt. [b] (*d-c-cis-h-b-c*) ist aus einem fünftönigen Cluster gewonnen und wird in [b'] rhythmisch variiert, während [c] mit dem Verweis auf die Hände, die zuerst den Stern, dann die ganze Ferne halten wollen, in [c'] stärker modifiziert wird. Im nichtmotivischen Bindeglied x vertont Reimann die Konjunktion.

Die fünf Trios sind in ihrer Struktur, ihrem Rhythmus und ihren melodischen Komponenten miteinander verwandt. Jedes Trio besteht aus drei Phrasen in zunehmender Länge, die jeweils mit einem homophonen Zweitakter beginnen. In diesen Zweitaktern vertont Reimann die ersten drei der insgesamt vier zweihebigen Verse jeder Strophe. Rhythmisch bewegen sie sich entweder in vier 3/8-Schlägen oder in zwei 3/8-Schlägen kombiniert mit einem triolisch modifizierten Takt.¹⁷ Zwischen den Zweitaktern besteht anfangs eine enge harmonische Verwandtschaft, die im Laufe des Stückes abnimmt.¹⁸ Hinsichtlich der Phrasengliederung herrscht eine weitgehende Entsprechung zwischen den sechs Trios. Die erste Phrase besteht stets nur aus dem Zweitakter gefolgt von einer komplex rhythmisierten solistischen Kontur über drei liegenden Stimmen und einer Generalpause. Die zweite Phrase entwickelt eine umfangreichere Fortspinnung und umfasst so fünf oder sechs Takte mit Vers 2 und 3 der Strophe. Die dritte Phrase mit der zweiten Strophenhälfte ist mit sechs bis neun Takten am längsten. Sie leitet jeweils ohne Pause in das nachfolgende Interludium über.

Die melodischen Querverbindungen zwischen den Trios sind subtil; teilweise binden sie auch die motivischen Komponenten der Rahmensätze mit ein. Die in Prolog und Epilog thematisch dominierende Komponente erklingt mit den ersten vier ihrer fünf Töne im ersten Zweitakter von Trio I im Klavier: Die linke Hand präsentiert Motiv [a] in originaler Richtung (*fis-ais-d-e*), die rechte setzt, ebenfalls im tiefen Register, den Krebsgang dagegen. Die Klarinette zitiert die Originalform im eröffnenden Zweitakter von Trio II mit nur drei Tönen, den Krebs zu Beginn von Trio III jedoch wieder viertönig. Im sehr hoch gelegenen Klaviersolokant zu Beginn von Trio IV erkennt man das viertönige Motiv [a] mit vertauschten Tonpaaren (*ais-fis-e-d* statt *fis-ais-d-e*), und zu Beginn von Trio V wird die Horizontale zur Vertikalen: der erste Akkord lautet absteigend *ais/fis/e/d*.

¹⁷Die gemischt-rhythmische Folge geht auf den Beginn von Prolog und Epilog zurück, wo Motiv [a] in der Form $3/8 + 3/8 + 2/8 + 4/T + 8/T$ erklingt (T = Triolenachtel). Vgl. in den Trios
 I T. 1-2: $8/T + 4/T | 3/8 + 3/8$; T. 4-5: $3/8 + 3/8 | 4/T + 8/T$; T. 10-11: $3/8 + 3/8 | 5/T + 7/T$
 II T. 1-2: $3/8 + 3/8 | 3/8 + 3/8$; T. 4-5: $3/8 + 3/8 | 4/T + 8/T$; T. 9-10: $8/T + 4/T | 3/8 + 3/8$
 III T. 1-2: $8/T + 4/T | 3/8 + 3/8$; T. 4-5: $3/8 + 3/8 | 3/8 + 3/8$; T. 10-11: $3/8 + 3/8 | 5/T + 7/T$
 IV T. 1-2: $3/8 + 3/8 | 3/8 + 3/8$; T. 4-5: $3/8 + 3/8 | 4/T + 8/T$; T. 9-10: $3/8 + 3/8 | 3/8 + 3/8$
 V T. 1-2: $3/8 + 3/8 | 3/8 + 3/8$; T. 4-5: $3/8 + 3/8 | 4/T + 5/T$; T. 9-10: $3/8 + 3/8 | 4/T + 8/T$
 VI T. 1-2: $8/T + 4/T | 3/8 + 3/8$; T. 4-5: $3/8 + 3/8 | 4/T + 8/T$; T. 9-10: $3/8 + 3/8 | 5/T + 7/T$

¹⁸Die vier Akkorde im ersten Zweitakter von Trio I kehren mit vertauschten Stimmen im dritten Zweitakter desselben Trios wieder (mit Ausnahme des Schlussstones im Sopran, der hier zu einer Solokontur ansetzt); ein Version mit wieder anders vertauschten Stimmen eröffnet das zweite Trio. Danach wächst die Zahl der abweichenden Töne kontinuierlich.

Das sekundäre Motiv des Prologs, [b], erklingt als Ergänzung am Ende der ersten Triophrasen: In Trio I und VI zitiert die Klarinette das vollständige Motiv in originaler Rhythmik; der Klavierskantz verkürzt das Motiv um einen Ton und modifiziert den Rhythmus minimal in Trio II, kehrt es in dieser fünftönigen Form um in Trio III und erfindet für die entsprechende Stelle in Trio IV eine Verschmelzung aus dem halben Original und der Umkehrung. Zudem erklingt in Trio II, V und VI eine Entwicklungsform ($\frac{1}{2}$ [b] + $\frac{3}{4}$ [b]-Umkehrung) in unmittelbarem Anschluss an den eröffnenden Zweitakter der dritten Phrase. Weiterhin entsprechen einander die kantablen Ergänzungen zum dritten Zweitakter in Trio I, II und IV einerseits¹⁹ und in Trio III und V andererseits²⁰, ebenso wie die kantablen Ergänzungen zum zweiten Zweitakter in Trio II, IV und VI²¹ einerseits und – mit deutlicherer Modifikation – in Trio I, III und V andererseits.²² In den dritten Phrasen von Trio I und II entsprechen einander sogar die sekundären Stimmen.²³ Zuletzt teilen einige der Trios sich auch übergreifende Auf- oder Abwärtslinien.²⁴

Deutlich unterschieden sind die Trios jedoch durch die wechselnden Klangfarben des Klaviers. In Trio I spielen beide Hände im tiefen Bereich des Saitenkastens, wo sie ihre großenteils homorhythmisch verlaufenden Linien unter Einsatz von Plektren hart und laut zupfen. In Trio II werden zwei melodische Konturen *ordinario* angeschlagen, doch außerhalb dieser Linien klingt das Klavier durch Saitendämpfung mit der zweiten Hand wie erstickt. In Trio III stellt Reimann für die ersten sechs Takte eine mit Plektrum gezupfte rechte Hand einer *ordinario* angeschlagenen linken gegenüber, geht dann für drei Takte zu regulärem Tastenspiel über und endet mit Anschlägen, die durch Abgreifen der Saiten als Terzflageolets gehört werden. In Trio IV klingen die ersten sechs Takte *ordinario*, die letzten neun dagegen als Gegenüberstellung von plektrumgezupften Bässen und angeschlagenem Diskant. In Trio V spielt das Klavier durchwegs auf

¹⁹Vgl. Trio I und II, T. 11-15: Sopran *a-gis-h-, fis-c-dis-cis-a-d-dis-gis-f-fis-c-es* mit Trio IV, T. 11-15: Sopran *a-gis-h-, fis-c-dis-cis-a-d-dis-gis-f-fis-c- [...] gis-f-fis-c-es*.

²⁰Vgl. Trio III, T. 13-15, V, T. 12-14 und VI, T. 12-15: Sopran *g-gis-a-dis-fis-d-c-e-h-b-g-h*.

²¹Vgl. Trio II, IV und VI, T. 6-8: Sopran *cis-a-f-h-e-gis-d, g-fis-dis-h-f-d-cis-c-fis*.

²²Vgl. Trio III und Trio V, T. 6-9: Sopran *fis-e-f-[es], h-cis-[f-es]-gis-e-d-c-cis-fis-d-e*.

²³Vgl. Trio I, T. 11-16 Diskant/Klarinette mit Trio II, T. 11-15 Klarinette/Klavier.

²⁴Vgl. Trio I, Takt 12-16: Klavierskantz + -bass ↘, Trio II, T. 6-14: Klavier ↘ 2¼ Oktaven, Trio III, Klarinette: T. 1-9 ↘, T. 10-16 ↗; Trio IV, T. 12-17: Klavier + Klarinette ↘, Trio V, T. 7-15: Klavierskantz + -bass ↘ 3 Oktaven, Trio VI, Klavierbass T. 1-16 ↗ 3½ Oktaven, Klavierskantz T. 6-16 ↗ 2½ Oktaven, Klarinette T. 9-16 ↗ 3 Oktaven.

den Tasten, erzielt dabei jedoch durch die Kombination von *sf*-Anschlägen mit dem *una-corda*-Pedal eine wieder neue Farbe. Trio VI rekapituliert die Entwicklung von plektrumgezupftem Bass unter angeschlagenem Diskant über einen kurzen, *pp* gespielten Aufstieg auf den Tasten zum Abschluss mit Fingernagelzupfen in beiden Händen. Zu all diesen Farbnuancen des Klaviers bleiben Klarinette und Gesang bei ihrem volltönenden, nirgends durch erweiterte Techniken alterierten Klang.

Die Interludien sind wie Prolog und Epilog in präziser Rhythmisierung jedoch ohne Taktunterteilungen geschrieben. In allen fünf ist das Notenbild von Sechzehnteln beherrscht. Deren instrumentale Schichten sind zudem innerhalb eines Stückes gleichbleibend gruppiert (Interludium I fast ausnahmslos in Sechzehntel-Sextolen, Interludium II überwiegend in Quintolen, etc.), so dass trotz der fehlenden Taktstriche ein Eindruck von metrischer Ordnung entsteht. Wie die Trios sind auch die Interludien durch eine im Verlauf des Stückes abnehmende tonliche Verwandtschaft anfangs stark, später wenig miteinander verbunden.

Die ersten drei Interludien teilen sich einen indirekten Orgelpunkt, dessen Präsenz von Mal zu Mal schwächer wird. In Interludium I, wo der Part des solistischen Klaviers sehr hoch und laut dahinrauscht (in der ersten Hälfte von plektrumgezupften Basstönen nur unterbrochen aber nicht begleitet), liegt der Orgelpunktton f''' als interpolierte Tonwiederholung unter einer virtuoson Girlande, die sich zwischen h''' und gis'''' bewegt. In der zweiten Hälfte des Interludiums tritt die linke Hand, die nun ebenfalls auf den Tasten spielt und aufgrund ihrer Versetzung in den Raum zwischen a' und d''' wie eine dritte Stimme gehört wird, mit einer rhythmisch komplexen Kontur hinzu, während der Orgelpunktton f zu Beginn des folgenden zweiten Trios vom Sopran übernommen wird.

Interludium II ist eine Variante von Interludium I. Die Klarinette erreicht das Stück auf f' und präsentiert in der ersten Hälfte, ohne diesen Orgelpunktton erneut aufzugreifen, die verbleibenden Töne der virtuoson Girlande aus der ersten Hälfte des Vorgängerstückes. Danach setzt der Sopran ein – ebenfalls mit f' – und vervollständigt mit seinen virtuoson Melismen, die wiederholt kurz zum f' absinken, die Variante des Klaviersdiskants aus Interludium I, während die Klarinette dessen vermeintliche "dritte Stimme" zitiert. Auch in Interludium III durchsetzt Reimann die ansonsten unabhängige Klarinettenstimme zunächst mehrfach mit dem indirekten Orgelpunktton (f''), stellt ihm allerdings bald das eine Oktave tiefere g' als zweiten durchklingenden Anker zur Seite. (Dieses g' wird später die Klarinettenkontur in Interludium V durchziehen.) Interludium III endet mit einem virtuoson Duett aus dem wieder in höchster Lage

spielenden Klaviersolisten und der Klarinette, das im ersten Abschnitt von Interludium IV vom Klavier allein fortgesetzt wird – beide Hände im hohen Register, die linke melodisch und rhythmisch führend. Im längeren zweiten Abschnitt dieses Interludiums tritt der Sopran hinzu, während das Klavier sich auf zwei Komponenten zurückzieht: auseinanderlaufende Glissandi im tiefen Bereich des Saitenkastens und drei zweistimmige Dreitonarpeggien im hohen Bereich der Tastatur, die gegen Ende des Stückes auf der Wiederholung der Figur verklängen, deren tiefster Ton das vertraute *f'* ist, und damit wieder beim anfänglichen Orgelpunktton enden.

An zwei der Interludien beteiligt sich der Gesang mit spanischen Textzeilen. Reimann hat Porchias Verse so geordnet, dass sich eine sukzessive Erhellung von “einem Stern” über “eine Million Sterne” und “Millionen Sterne” zum “vollen Licht” ergibt. Die Gesangskontur, die er für Interludium II entwirft, kombiniert den Orgelpunktton *f'* mit *gis''-fis''*. Daraus wird in der frei variierten Sopranpartie von Interludium IV die mittels Oktavtausch gewonnene Dreitongruppe *fis'-gis''-f''*. Die Klarinette in Interludium VI kreist mit ihren virtuosen Figuren um *gis''-fis''-g'*, bevor sie mit unerwartet eingeschobenen, *sf tremolo* oder sogar *sf sf tremolo* ansetzenden Orgelpunktönen auf ihrem tiefsten *f* das nahe Ende der Interludienreihe ankündigt. Die Basis dieser letzten tonalen Entwicklung über dem Orgelpunktton *f'* klingt so:

... *ni una sombra*: Der Gesangspart in Interludium II

Un mi - llón de es-tre - llas son
dos o - jos que las mi - - ran

Wenn der Sopran mit den Worten des Epilogs zum letzten Mal einsetzt, scheinen die Instrumentalstimmen, die in Trio VI kontinuierlich aufsteigend den oktavgesprenzten chromatischen Cluster *ais'/h''/c'''* erreicht haben, ihren Beitrag zu beenden. Doch führen sie ihre Linien nach Ende der ersten Gesangszeile zaghaft weiter, setzen auch zum Abschlusston der Sängerin erneut an. So heben sie die Musik in großer Zartheit in die Höhe des “vollen Lichtes”, wo sie in einem neuen Dreitoncluster (*dis'''/e'''/eis'''*) – diesmal in enger Lage und gekrönt vom Ankerton *f* – ausklingt.