

Aribert Reimanns Klavierwerke

© Matthew Rubenstein (2006)

Bekanntlich ist Aribert Reimann ein hervorragender Pianist. Betrachtet man aber das bisherige Werkverzeichnis des Komponisten, so scheint das Klavier einen vergleichsweise unbedeutenden Platz einzunehmen. Neben seinen regelrecht unermüdlichen Tätigkeiten auf dem Gebiet der Vokalmusik—sieben abendfüllenden Opern, zahlreichen Liederzyklen für Sänger jeder Stimmlage, allein fünfzehn großen Stücken für Gesang und Orchester—erscheinen die vier Klavierwerke bloß als eine Fußnote in seinem kompositorischen Werdegang. Aribert Reimanns Beitrag zur Erweiterung des Klavierrepertoires misst sich jedoch nicht nur an der Zahl der Solo-Werke. Auch in den Liedern mit Klavier-Begleitung beeindruckt immer wieder die Klavierstimme, sowohl durch kühnste technische Anforderungen als auch durch die Raffiniertheit und Variabilität des Ausdrucks. Zu nennen wären beispielsweise die rhythmische Plastizität und innovative Notationsweise der *Engführung* für Tenor und Klavier (1967), die komplexen, orchestralisch-polyphonischen Verwicklungen der *Nacht-Räume* für Klavier zu vier Händen mit Sopranstimme (1988) sowie das klaviertechnische Zauberwerk von *Dark and Shine* für Bariton und linkshändige Begleitung (1989). Zählt man zudem die zwei Klavierkonzerte (1961 und 1972), die für beide Stimmen virtuos angelegte Sonate für Cello und Klavier (1963) und die Orchesterpartie der neuesten Oper *Bernarda Albas Haus* (1998-2000), die mit vier teilweise mit Gummistücken präparierten Flügeln ausgestattet ist, dann entpuppt sich die Fußnote „Klavier“ als ein eher ausgedehntes Kapitel der Biographie des Komponisten.

Die zwischen 1958 und 1993 ungefähr alle zehn Jahre erschienenen Solo-Werke für Klavier bieten zusammen einen prägnanten Überblick dieser Biographie. Reimanns *Erste Sonate* (1958) entstand, als der junge Komponist noch unter der Betreuung seines Lehrers Boris Blacher an der Hochschule für Musik in Berlin arbeitete. Obwohl sich im Nachhinein eine eigene Handschrift deutlich erkennen lässt, übte Blacher einen direkten Einfluss auf die formale Gestaltung des energiegeladenen und formal ausgeklügelten Werkes aus, vor allem im dritten Satz. Die neun Jahre später geschriebenen *Spektren* (1967) verhalten sich dagegen wie ein Sinnbild des gesellschaftlichen Wandels von der spröden Korrektheit der 1950er Jahre zum selbstbewussten Freiheitsanspruch der späten 1960er. Nun sind alle wesentlichen Elemente des erwachsenen Komponisten zu erkennen: die äußerst flexible, polyphonisch mehrschichtige Behandlung von Rhythmen; das Abwerfen aller Schranken der Taktnotation; die dramatische Gegenüberstellung gewaltiger Clusterbildungen und zart klagender Kantilenen; das organische, Klischees meidende Formgefühl. Zwischen *Spektren* und *Variationen* (1979) liegt das Hauptwerk aus Reimanns „mittlerer Schaffensperiode“, die Shakespeare-Oper *Lear* (1976-78), um die herum die anderen Werke dieser Jahre sich satellitenartig zu drehen scheinen. Im Klavierwerk spiegeln sich wesentliche Merkmale der Oper wieder: massive Clusterschichtungen, lang ausgespannene, liturgisch anmutende Linien, Formbildung durch ein dialogisches Ineinanderschachteln kontrastierender Blöcke. Vor allem werden die schon erheblichen technischen Anforderungen der *Spektren* zu einer pianistischen Grenzerfahrung erhöht. Dagegen sind in seinem jüngsten Klavierwerk *Auf dem Weg* (1989/93) die typischen Elemente eines „Spätstils“ erkennbar. Wie in der zur gleichen Zeit komponierten Kafka-Oper *Das Schloß* (1990-92) werden hier die harmonischen und technischen Mittel sparsamer, das Spiel der Klangfarben noch feinfühlicher. Das grandiose Drama und die „barocke“ Formbildung der *Variationen* weichen einer noch organischeren—wenn auch immer noch durch Kontraste vorangetriebenen—Progression der Farben und

Charaktere. Im letzten der drei Sätze wird ganz unvirtuos im Inneren des Instruments leise und langsam gezupft.

Erste Sonate (1958)

Ein frühes Beispiel für Reimanns persönliche Art, „quasi-dodekaphonisch“ zu schreiben ist sein erstes Klavierwerk, das durch die für einen 22-Jährigen unwahrscheinliche Souveränität und Klarheit der Formbildung überzeugt. Zwei Jahre zuvor hatte Reimann als Student den berühmten Darmstädter Ferienkurs für Neue Musik, Hochburg der Serialisten, besucht, um kurz danach festzustellen, dass die totale Systematik der Zwölftontechnik ihm fremd war. Man merkt aber in den ersten Takten der Sonate, dass die „Ausfüllung“ des 12-Ton-Raums selbst ohne die genaue Anordnung einer Reihe eine dramatische Funktion erfüllt. Die melodischen und rhythmischen Fragmente, die das erste Thema der Sonatenform ausmachen, verdichten und stauen sich bis zur Ankunft—*forte* und in höchster Lage—des noch fehlenden Tons A im 9. Takt. (**Notenbeispiel 1**) Die gesamte Exposition des Satzes besteht fast ausschließlich aus suggestiv variierten Fragmenten des Materials der ersten Takte, die durch Dehnung und Unterbrechungen von kleinen Phrasen (man könnte auch sagen: ein Katz-und-Maus-Spiel der Phrasen-Anfänge) an Antriebskraft gewinnen. Im letzten Satz, der wie eine Erweiterung von Blachers Technik der „variablen Metren“ wirkt, ist der Schatten des Lehrers vielleicht am deutlichsten zu spüren. Hier treibt sozusagen die virtuos sprunghafte Klaviersetzung einen ununterbrochenen Strom irregulär akzentuierter Achtelnoten („A“) voran, der auf ein zweites Thema („B“) hinfließt, das wiederum als der Mittelpunkt einer symmetrischen Gesamtform fungiert. Nach Abspielen des rückläufigen A-Teils kommt eine witzig-tänzerische Coda, die mit einem kurzen Walzer-Fragment (welches entfernt an den Walzer aus Ligetis *Musica Ricerata*, 1953, erinnert) abschließt. Im sehnsüchtig-lyrischen zweiten Satz ist der Einfluss Blachers am wenigsten erkennbar. Hier herrscht nämlich eine schwebende Lyrik, die aus halb-improvisatorisch klingenden Folgen kleiner und großer Sekunden besteht—wie Reimann später sagte, „melodisch[e] Bildungen....die entfernt an das erinnern, was ich heute mache.“¹ Die Linien werden einer ambivalenten Abwechslung schaukelnder Ostinati und „unmetrischer“ Recitative unterzogen, in der Sonate die deutlichste Vorwegnahme bevorstehender, radikaler Entwicklungen in Aribert Reimanns Kompositionsstil.

Spektren (1967)

Vergleicht man den Anfang von *Spektren* (**Notenbeispiel 2**) mit den ersten Takten der Sonate, dann sind trotz des gewaltigen Stilbruchs der dazwischen liegenden Jahre einige Gemeinsamkeiten erkennbar. In beiden Fällen besteht der Anfangsgestus aus einer deutlichen Zerschneidung des Tonraums in extreme Lagen. In beiden Fällen sind die allerersten Intervallfolgen eine Kombination von kleiner Sekunde/großer Septime und kleiner Sext/großer Terz—man könnte auch sagen: von „Dissonanz“ und „Konsonanz“ (oder vielleicht: Objektivität und Nostalgie). Beide Stücke kündigen einen Prozess der rhythmischen Beschleunigung bzw. Verkürzung an, der mit einer Erweiterung des Tonhöhen-Ambitus einhergeht. Gerade mit Bezug auf die rhythmische Sprache aber merkt man am deutlichsten Reimanns großen Stilwandel der 1960er Jahre: die Befreiung der Linien vom Taktrhythmus. Nicht nur Klangfarben und Tonmaterial sind unter dem modernistisch anmutende Motto „Spektren“ zu verstehen, sondern auch ein prismatisches Spiel unterschiedlichster Tempi. Statt nur variabler Metren variable Geschwindigkeiten.

¹ Wolfgang Burde, *Reimann: Leben und Werk* (Mainz: Schott, 2005), S. 28.

Von Earle Brown Anfang der 1950er Jahre zum ersten Mal verwendet, ist die in *Spektren* konsequent eingesetzte „space notation“ bis Ende der sechziger Jahre ein beständiger Teil der Landschaft der neuen Musik. Der Komponist Lukas Foss fasste die Logik der neuen Versuche, Notendauer durch räumliche Verteilung statt durch herkömmliche Notenwerte suggestiv darzustellen, prägnant zusammen: „...seemingly precise notation puts the performer in a straightjacket. It is a translation of the supple into the realm of the rigid. A rigid rubato: contradiction in terms.“² „Rigid rubati“ gibt es in den *Spektren* keineswegs. Die Linien überlagern, überkreuzen, und verschlingen sich in den unterschiedlichsten rhythmischen Gestaltungen—einmal zögerlich herantastend, dann wieder wild dahinrasend—und bilden für den Pianisten höchst anspruchsvolle Zusammensetzungen. Simultan ausgeführte Accelerandi und Ritardandi in beiden Händen sind beispielsweise durch die „genaue Ungenauigkeit“ der space notation leicht darzustellen, aber weniger selbstverständlich in der Umsetzung.

Spektren bedeutet aber auch: Zerlegung und Fragmentierung des thematischen Materials. Das Stück entfaltet sich durch das ständige Variieren sowohl kurzer Motive (beispielsweise das viertönige Urmotiv F-E-Gis-G des Anfangs) als auch lange, oft kadenzartige „Tontrauben“, die sich wie das aufgespaltene Licht eines Prismas in immer neuen, unabsehbaren Kombinationen wiederfinden. Mal treten die Linien als lyrische oder gar meditative Kantilenen auf, mal explodieren und zersplittern sie in wild-sprunghaften Ausbrüchen über die ganze Breite der Tastatur. Das dramatische Pendant des Auseinandernehmens und Umgestaltens der Linien wiederum ist das Zusammenballen der Töne. In *Spektren* setzt Reimann „Toncluster“ meist als emphatische Satzzeichen ein, um formale Brüche zu untermauern. Erst in den *Variationen* wird das Toncluster von der Peripherie ins Zentrum des musikalischen Materials gerückt.

Variationen (1979)

Wo die *Spektren* stets sich ablösende und sich konstant mutierende Gesten entfalten, werden in den *Variationen* ganze Flächen jeweils mit einem einzelnen, manisch mikro-variierten Gestus gedeckt, dann häufig in Form von stark kontrastierenden Blöcken organisiert, die sich antiphonisch abwechseln. Im Thema wird ein „A“-Teil aus langsam aus der Tiefe wachsenden Clustern, die in breit gefächerte Zwölfton-Arpeggien übergehen, zweimal von einem vogelartigen zweistimmigen „B“-Teil jeweils in der Ur- und Krebsform unterbrochen. Die beiden Thementeile sind gestisch, klanglich und auch harmonisch weit voneinander entfernt—der Kontrast an sich bildet auch ein „Thema“ des Stückes. Mehrere Variationen sind nicht nur obsessiv in ihrer Art, einzelne bzw. kontrastierende Ideen fortzuspinnen, sondern weisen auch das typisch Figurativ-Virtuose der Klavieretüde auf, so dass das Ganze als eine Hommage an die Tradition verstanden werden kann, die ihren Höhepunkt in den *Symphonischen Etüden* von Schumann bzw. den *Paginini-Variationen* von Brahms erreicht. Der Schumann-Verehrer Reimann sagt selber dazu: „Ich ärgere mich, dass ich nicht einen anderen Titel, wie ich zunächst wollte, notiert habe, denn es sind eigentlich Etüden. Ich wollte die Komposition nennen: *Variations en forme d' études*.“³

Die Frage, was eigentlich das „Thema“ der *Variationen* bildet, wird insofern komplexer, als die erste Variation das harmonisch dichte Material des „A“-Teils in eine lange, über zwei Seiten hinwandernde Kantilene wandelt, welche wiederum die Grundlage mehrerer der späteren Variationen bildet (**Notenbeispiel 3**). Diese „250-Ton-Reihe“ wird in der ersten

² Lukas Foss, „The Changing Composer-Performer Relationship“, *Perspectives of New Music* Spring 1963, S. 48-50.

³ Burde, op. Cit., S. 52.

Variation zweistimmig zwischen den Händen verteilt, erst als schwebendes Arioso und dann anschließend mehrfach beschleunigt in schlangenartigen Ur- und Rückwärtskombinationen. In der zweiten, toccatenartigen Variation erscheint dann die „A“-Linie in der Umkehrung, die in beiden Händen spiegelartig (also in umgekehrter Richtung) transponiert wird. Solche aus der Fugen- und 12-Ton-Technik bekannten Prinzipien der Symmetrie (Krebs- und Umkehrungstransformationen) spielen in den *Variationen* insgesamt eine Schlüsselrolle—wie auch überall in Aribert Reimanns Musik dieser Zeit. Erst in der 4. Variation erscheint das Material des „B“-Teils wieder, und ab der 5. Variation führen die zwei Teile in umgewandelter Form mit einander einen dramatischen Dialog. In den beiden letzten Variationen wird wiederum auf eine Zwölftonmelodie zurückgegriffen, die sich aus den Spitzentönen der Cluster bzw. den Arpeggien des Themas zusammensetzt—das einzige „Thema“ des Stückes im herkömmlichen Sinne. In fast allen Variationen ist die „obsessiv-neurotische“ Behandlung der Gesten entscheidend (wieder Schumann!). Der Toncluster in all seinen Varianten ist ein wesentlicher Baustein dieser „Pathologie“—ein Gegenstand an der Grenze zwischen Musik und Rauschen, der sich auch häufig (wie in den elektrisierten Cluster-Wolken der letzten Variation) am Rande des Spielbaren bewegt.

Auf dem Weg (1989/93)

1979, im Jahr der Entstehung der *Variationen*, schrieb Reimann einen Beitrag für die *Neue Zeitschrift für Musik*, in dem er den "jungen Avantgarde"—Komponisten der "Post-Darmstadt"—Generation-huldigte.⁴ Im Schaffen dieser Komponisten pries er "eine Neuentdeckung des unmittelbaren Ausdrucks, weitab von romantischen Gefühlshaltungen, sozusagen in gefiltertem Abstand in sich hineinzuhorchen", und erkannte darin den Versuch, "eine Gegenwelt zu schaffen, in der wieder der menschliche Ausdruck in seiner einfachsten oder auch kompliziertesten Sprache sich äußert." *Auf dem Weg* ist ebenso wie die *Variationen* ein Stück des menschlichen, unmittelbaren Ausdrucks, wenn vielleicht in etwas gefilterterem Abstand „in sich hineinhorchend“. Wie die *Variationen* am Rande des Riesenprojekts *Lear* entstanden, steht *Auf dem Weg* in direktem Zusammenhang mit der zwischen den ersten und zweiten der drei Klaviertücke verfassten Oper *Das Schloß*. Der Titel des Klavierwerks deutet sogar biographisch darauf hin, dass Reimann "während der Komposition des ersten Stücks...auf dem Wege zu seiner Oper *Das Schloß* war"⁵. Vieles, was die Oper musikalisch und klanglich bestimmt, findet sich in den drei Klavierstücken wieder: eine ausdifferenzierte, kammermusikalisch angelegte Klangwelt; der häufige Einsatz diverser Holz- bzw. Blechbläserartiger Sonoritäten; ein dialogischer Satzbau, der das blockartig Antagonistische der *Variation* nicht ausschließt, aber feingliedriger und psychologisch mehrschichtiger sein kann, und eine Atmosphäre der diffusen Melancholie—durchaus "gefiltert", einem Kafka-Roman entsprechend.

Der erste Stück in *Auf dem Weg* beginnt mit einem zweistimmigen Dialog, der sowohl in der Art, kurze, intervallisch breite Motive zu verarbeiten als auch durch die Trennung der Hände in extrem hohen bzw. tiefen Lagen an den ersten Satz der Sonate erinnert. Die Floskeln der beiden Hände unterhalten sich in loser Symmetrie, wobei die obere Stimme durch Repetitionstöne, wie manche Blechbläsermotive in *Das Schloß*, eine nervös-aufdringliche Qualität gewinnt. Nach einem gestauten Ritardando der beiden Stimmen in der tiefen Lage erscheinen streicherartige Choral-Fragmente, die von gewaltigen Blech- bzw. Schlaginstrumentenschlägen gebrochen werden. Diese drei Elemente also—der Dialog, der

⁴ Aribert Reimann, "Salut für die junge Avantgarde", *NZM* Nr. 1, Mainz (1979), S. 25. Genannt werden: Hans-Jürgen von Bose, Hans-Cristien von Dadelsen, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz, Ulrich Stranz und Manfred Trojahn.

⁵ Burde, S. 66

Choral, der schlagende Einwurf—bestimmen den weiteren Verlauf des Satzes, der schließlich in eine erstarrende, sich mehrfach wiederholende Reprise der Ausgangsfloskeln mündet. Der zweite Satz nimmt das Material des ersten Satzes in verwandelter Form auf, aus dem weitläufigen Dialog sich flexibel bewegender Achtelnoten wird ein scherzhaftes Räderwerk aus Sechzehntel-Figuren. Wie im ersten Stück entsteht auch hier ein Spiel sich abwechselnder Formteile, nur vermehren sich die Unterteilungen, die unterschiedlichste Farben und Charaktere aufweisen, als gingen sie einer geheimen Handlung nach. Wo der erste Satz in einer Sackgasse endet, versinkt am Schluss des zweiten Satzes das Taumeln der Kontraste wie erschöpft in eine sich verlangsamende Reihe leiser, pointierter Clusterakkorde. Man fragt sich, ob es sich hier um den Ausdruck eines Menschen handelt, oder den einer Maschine, der das Benzin ausgeht. Das Scherzando des zweiten Satzes mündet dann pausenlos in das dritte, langsame Stück, in dem sich das Material der vorangegangenen Sätze wie in einem Traum aufzulösen scheint. Hier setzt Aribert Reimann zum ersten Mal in seinen Solo-Werken erweiterte Spieltechniken ein, die er auch in mehreren Liedzyklen, die zu dieser Zeit entstanden sind, verwendet: das Zupfen und Dämpfen ausgewählter Klaviersaiten. Die bildhaft suggestiven Übergänge zwischen gedämpftem/gezupftem Rezitativ und „ungefiltertem“ Arioso sowie der überraschende Ausbruch gewaltiger Clusterfiguren in der Mitte des Satzes verstärken den Effekt einer nicht erläuterten, mysteriösen Handlung. Die drei gedämpften Pendelfiguren des Schlusses, wie Herzschläge oder wie ein entferntes, verfremdetes Echo der drei Schlussakkorde der C-Dur Fantasie Op. 17 von Schumann, führen die Musik in eine verschleierte, unmessbare Tiefe: Hineinhorchend.

Aribert Reimann's Piano Music

© Matthew Rubenstein (2006)

Although Aribert Reimann enjoys a well-earned reputation as a pianist, the piano seems to occupy only a marginal position in his catalogue of published works to date. Placed against his tireless efforts as a composer of vocal music—seven complete operas, a long list of song cycles for every kind of voice, fifteen large works for solo voice and orchestra—the four solo pieces for piano seem like a mere footnote. But Aribert Reimann's contribution to the piano repertoire isn't accurately reflected in the number of published solo pieces. In his large corpus of accompanied songs, for instance, the piano parts stand out both for the extremity of their technical demands and the refined and varied expressiveness of their sound. Examples include the cycle *Engführung* for Tenor und Piano (1967), with its extraordinary, plastic rhythms and correspondingly innovative rhythmic notation; the complex orchestral textures of *Nacht-Räume* for piano four hands and soprano (1988); and the technical finesse of *Dark and Shine* for baritone and one-handed accompaniment (1989). If we add the two piano concertos (1961, 1972); the Sonata for Cello and Piano (1963), which demands virtuosity from both players; and his latest opera, *Bernarda Albas Haus* (1998-2000), which includes an orchestra part built around four partly prepared pianos—then the footnote turns out to be an extended chapter in Aribert Reimann's biography as a composer.

Viewed together, the four solo pieces, composed at roughly ten-year intervals between 1958 and 1993, offer a concise overview of this biography. Reimann's *Erste Sonate* (1958) dates from when the young composer was still a student at Berlin's Hochschule für Musik. Although Reimann wrote with what we can now hear as his distinctive voice, his teacher Boris Blacher exercised a direct influence on the formal disposition of this energetic, wittily organized piece, particularly in the final movement. *Spektren* (1967), written nine years later, is almost a model for the cultural transformation from the dry proprieties of the 1950s to the hard won freedoms of the next decade. And all the essential elements of the composer's maturity are here: the extremely flexible, polyphonically dense treatment of rhythms; the abandonment of mensural notation; the dramatic juxtaposition of massive tone-cluster formations and tender laments; the organic feeling for form, unburdened by clichés.

Between *Spektren* and *Variationen* (1979) Reimann composed the opera *Lear* (1976-78), the major work of his "middle period," and around which his other projects of this time seem to revolve like satellites. Important aspects of the opera can be heard in the piano piece as well: densely layered clusters; broadly extending, almost liturgical-sounding melodic lines; the construction of form through a counterpoint of contrasting, alternating blocks. At the same time, the considerable pianistic challenges found in *Spektren* are magnified in the *Variationen* to the limits of the playable. In Reimann's most recent piano piece *Auf dem Weg* (1989/93), by contrast, one recognizes the typical elements of a "late style". As can be heard in the contemporaneously composed opera *Das Schloß* (1990-92), the harmonic and technical material has been boiled down, the play of colors more refined. The grandeloquent drama and Baroque formal principles of the *Variationen* give way to a more organic—though still contrast-based—progression of colors and characters. In the last of the three movements, the pianist even reaches into the piano to quietly pluck the strings—without a trace of virtuosity.

First Sonata (1958)

An early example of Reimann's personal style of writing "nearly twelve-tone" music, his first solo work for piano shows a sureness and clarity of design that is remarkable for a 22-year-old composition student. Two years earlier, Reimann had attended the renowned summer course for new music at Darmstadt—the citadel of serialism—only to abandon his efforts at systematic twelve-tone composition shortly thereafter. In the Sonata, however, the "saturation" of twelve-tone space plays a dramatic role, even without the constraints of an ordered system. In the first movement, the melodic and rhythmic fragments that comprise the first theme become more and more breathless until arriving at the "missing" tone at measure 9—a high, accented A (**Example 1**). The rest of the exposition consists almost exclusively of suggestively varied fragments of the material presented in the opening measures; the expansion or interruption of short phrases (a cat-and-mouse game of phrase beginnings) generates the energy that drives the music forward. The influence of Reimann's teacher is perhaps most strongly felt in the final movement, which seems to take up and modify Boris Blacher's technique of "variable meters." The music rushes forward on a steady stream of irregularly accented, widely leaping eighth notes ("A"), which leads into a second theme ("B") positioned at the midpoint of a palindrome. The A section then unwinds "in reverse", morphing at the end into a wittily appended "tempo di valsa" reminiscent of the waltz in Ligeti's *Musica Ricercata* (1953). The yearningly lyrical middle movement shows the least audible traces of Blacher's influence. Instead we hear hovering melodies made up of improvisatory-sounding half- and whole-step combinations—as Reimann later put it, "melodic structures... that are distantly akin to what I do today."⁶ These are poised ambivalently on the boundary between ostinato accompaniments and "meterless" arioso, a foreshadowing of radical stylistic developments to come.

Spektren (1967)

If one compares the openings of the Sonata and *Spektren* (Example 2), certain commonalities emerge, despite the dramatic style changes of the intervening period. In both cases the initial gestures bisect musical space into widely separated treble and bass regions. In both cases the very first melodic intervals consist of a minor second/major seventh followed by a minor sixth/major third—one might also say, a juxtaposition of dissonance and consonance (or objectivity and nostalgia). Both openings involve a process of rhythmic excelleration or foreshortening, which goes hand in hand with the broadening out of verticle space. But it is precisely with respect to rhythm that Reimann's new direction in the 1960s is most clear: the melodic line has been liberated from the bar. The typically modernist title *Spektren* ("spectra") refers not only to color or pitch material, but points to a prismatic play of tempos. Instead of „variable meters“, variable velocities.

Spektren is written entirely in "space" (or "proportional") notation, a form of rhythmic notation first used by the American composer Earle Brown in the early 1950s and which had become a common feature of the new-music landscape by the end of the 1960s. The composer Lukas Foss explained the logic of notating durations by means of spatial arrangement instead of through the familiar heirarchy of note values: „...seemingly precise notation puts the performer in a straightjacket. It is a translation of the supple into the realm of the rigid. A rigid rubato: contradiction in terms."⁷ „Rigid rubati“ are no where to be heard in *Spektren*. The lines overlap, cross, and envelope each other in constantly changing rhythmic

⁶ Wolfgang Burde, *Reimann: Leben und Werk* (Mainz: Schott, 2005), S. 28.

⁷ Lukas Foss, „The Changing Composer-Performer Relationship“, *Perspectives on New Music* Spring 1963, S. 48-50.

combinations—in one place groping and hesitant, in another racing and wild—and confront the pianist with some thorny problems of coordination.

Of course *Spektren* also means: the dismembering and fragmenting of themes. The piece develops through the continuous variation of both short motives (for instance, the opening four-note motto F-E-G-sharp-G) and long, cadenza-like chains of pitches; melodies appear and reappear in ever-changing, unpredictable constellations, like light refracted through a prism. At times the lines appear as lyrical or even meditative cantilenas; at other times they explode into wildly leaping outbursts splintered across the whole breadth of the keyboard. Against this dismantling and fragmenting of lines Reimann also juxtaposes its opposite: the piling up of chord tones. Cluster chords in *Spektren* occur mainly as emphatic punctuation marks, in order to clarify divisions in the form. Only in the *Variationen* will the tone cluster move from the margins to the center of the musical action.

Variationen (1979)

Where *Spektren* progresses as a series of continually changing, constantly mutating gestures, *Variationen* covers broad surfaces with a single gesture subject to manic micro-variation, or pairs of gestures organized into starkly contrasting, antiphonal blocks. The theme begins with an A section comprised of slow moving bass clusters that gradually expand into broad twelve-tone-arpeggios; this is interrupted twice by a bird-like, two-voiced B section in prime and retrograde forms. The two elements of the theme clash at all levels, harmonic, gestural, and textural. The play of contrasts itself becomes a “theme” of the *Variationen*. Beyond the obsessive spinning out of single gestures, several variations are composed of virtuoso figuration in the manner of études, and the work as a whole can be heard as an homage to the tradition of such pieces as Schumann’s *Symphonische Etüden* and Brahms *Paganini Variations*. A well-known Schumann admirer, Reimann himself owned: “I regret that I didn’t write down another title that originally occurred to me, since they are actually études. I wanted to call the piece: *Variations en forme d’ études*.”⁸

Just what comprises the „theme” of the *Variationen* becomes more complex as the piece proceeds. In the first variation, for instance, the pitch material of the A (cluster) section is transformed into a long, wandering cantilena extended over two pages, which in turn becomes the basis of several later variations (Example 3). In the first variation, this 250-tone “row” is divided between the hands, first as an meterless arioso and then in an accelerated, snake-like combination of prime and retrograde forms. In the second, variation—a breathless, two-part toccata--it is presented in inversion, and then transposed symmetrically (in opposite directions) between the hands. Throughout the *Variationen*, as in Reimann’s music of this period in general, symmetry techniques common to fugal and twelve-tone writing (inversions and retrogrades) play a central role. In the fourth variation the material of the theme’s B section is taken up for the first time; and beginning in the fifth variation, the two sections (A and B) form the basis of antagonistic, alternating blocks. Then, in the final two variations, a twelve-tone melody derived from the highest tones of the chords from section A reappears, the only “theme” of piece in the traditional sense of the word. In almost every variation, the treatment of basic gestures is obsessive, one might even say neurotic (Schumann again!). The tone cluster is an essential component of this “pathology”: an object at the limit between music and noise—which often enough (as in the electric cluster clouds of the final variation) treads the border between the playable and the unplayable.

⁸ Burde, op. Cit., S. 52.

Auf dem Weg (1989/93)

In 1979, the year he composed the *Variationen*, Reimann wrote an article for the *Neue Zeitschrift für Musik* in praise of the “young avant-garde”, a group of composers belonging to the “post-Darmstadt” generation.⁹ In their work he found a „rediscovery of direct expression, far removed from romantic emotional attitudes, so to speak listening within one’s self at a filtering distance“; and he admired their potential „to create a counter-world, in which human expression is possible, in its simplest or in its most complicated language.“ *Auf dem Weg*, like *Variationen*, is a work in which the expression is both human and direct, though it perhaps „listens within itself“ at a somewhat greater remove. Just as the *Variationen* emerged in the wake of Reimann’s magnum opus, *Lear*, *Auf dem Weg* can be heard in connection with the opera, *Das Schloß*, which was written between the first and second of the three piano pieces. The title even points autobiographically to the fact that Reimann „was on the way [„auf dem Weg“] to composing the opera *Das Schloß* when he wrote the first piece.“¹⁰ Many musical characteristics of the opera can be heard in the three piano pieces as well: a highly differentiated sound world of chamber-music-like refinement; frequent use of a wide variety of woodwind and brass sonorities; dialogical constructions that, without excluding the principle of alternating blocks found in the *Variationen*, can be more complex and psychologically subtler; and an atmosphere of diffuse melancholy—feeling at a „filtering“ (one might say „Kafka-esque“) distance.

The first piece in *Auf dem Weg* begins with a two-voiced dialogue, which in its treatment of short motives and through the wide separation of the hands is reminiscent of the opening of the Sonata. The two hands converse with each other in loose motivic symmetry, while the upper voice gains an agitated quality through tone repetitions that recall brass figures in *Das Schloß*. After reaching a halting climax in the bass, chorale fragments appear—strings—punctuated by violent brass or percussion spasms. The interaction of these three elements—dialogue, chorale, and percussive outburst—determines the shape of the movement as a whole. The first piece ends with static, mournful repetitions of its opening phrase. The second piece then takes up the material of the first in a kind of variation; but instead of flexible, speech-like counterpoint in eighth notes we get a scherzo made of busily rotating 16th-note figures like gears. Once again there emerges the familiar play of alternating textures, but now the blocks are multiplied into a patchwork of different characters and colors, as though illustrating an implicit narrative.

Where the first movement seems to end in a dead end, the second movement’s busy play of contrasts ends in a series of quiet, pointed cluster chords that come to an exhausted halt; one wonders if the exhaustion is human or a machine has run out of gas. Thus the scherzando of the second piece flows uninterrupted into the third, slow movement, in which the material of the preceding pieces seems to dissolve as if in a dream. Here, for the first time in his solo works, Reimann makes use of extended playing techniques, the plucking and dampening of selected piano strings. The transition between plucked and dampened recitatives, on the one hand, and „unfiltered“ arioso, on the other—together with the surprising cluster outbursts toward the middle of the movement—add to the suggestive atmosphere, as though continuing to follow the contours of an unstated program. In the end, three dampened bass stutters—like heart beats or maybe a distant echo of the three chords that end Schumann’s C-Major Fantasy, Op. 17—usher the music into a veiled and unfathomable depth. Listening within.

⁹ Aribert Reimann, "Salut für die junge Avantgarde", *NZM* Nr. 1, Mainz (1979), S. 25. The names he mentions are: Hans-Jürgen von Bose, Hans-Cristien von Dadelsen, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz, Ulrich Stranz und Manfred Trojahn.

¹⁰ Burde, S. 66