

Robert Maschka

MANFRED TROJAHNS MUSIK

Ein Werkführer



Bärenreiter Kassel ■ Basel ■ London ■ New York ■ Praha

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:

Bernst von siemens
musikstiftung

Kunststiftung
NRW

Auch als eBook erhältlich:

ISBN 978-3-7618-7279-6 (epdf)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2021 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

(Foto: © Bärenreiter-Verlag)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2402-3

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	IX
---------	----

Kapitel 1

Oper als Figurentheater	1
Trojahns Opernästhetik und »Enrico« als ihr Prototyp	1
»Was ihr wollt«: Eine sturmpoetische Shakespeare-Anverwandlung	11
»Limonen aus Sizilien«: Die Erfindung eines neuen Operngenres	13
»La grande magia«: Ein surreales Zeitexperiment	16
»Orest«: Ausstieg aus einem Endspiel	22
»Ein Brief«: Monodramatische Charakterstudie mit Streichquartettbezug	27
»La clemenza di Tito« von Mozart und Trojahn: Eine Ästhetik der Brüche	30

Kapitel 2

Früheste Kompositionsversuche, Studienarbeiten und erste gültige Stücke	35
Der kindliche und jugendliche Autodidakt	36
Studienmusik	41

Kapitel 3

Das Orchesterwerk	48
Die Sinfonien	48
Die 1. Sinfonie »Makramee«: Hauptstück der Ligeti-Phase	49
Paradigmenwechsel: Über Gustav Mahler zur 2. Sinfonie	52
Die 2. Sinfonie oder die künstlerische Selbstermächtigung, »Ich« zu sagen	59
Die Sinfonien 3, 4 und 5: Kompositionen der Reifezeit	63
Orchesterstücke unterschiedlicher Besetzungen	68
Kompositionen, die in mehreren Fassungen und Besetzungen existieren	74
Orchesterstücke über andere Komponisten	84
Kompositionen für Soloinstrumente und Orchester	88
Das Flötenkonzert und frühere Kompositionen für Querflöte und Ensemble	88
Spätere Werke für Soloinstrumente und Orchester	92

Kapitel 4

Die Kammermusik	97
Die Streichquartette und Stücke in Streichquartettbesetzung	98
Die »Sonata«-Werkgruppe	105
Werke für ein oder mehrere Instrumente und Klavier	109
Kammermusik ohne Klavier	132
Stücke für ein Instrument	135

Kapitel 5

Trojan und seine Hauptdichter	139
Georg Trakl	140
Das 2. Streichquartett 140	
Die »Trakl-Fragmente« 143	
»Grodek« 145	
»Drei Trakl-Lieder« 146	
Michelangelo	147
»Quattro madrigali« 148	
»Canti ed intermezzi« und »O nott', o dolce tempo« 149	
»Frammenti di Michelangelo« 150	
»Occhi mie« 152	
»Ariosi« 154	
»Che fie di me?« 156	
Tankred Dorst	158
»Die Geschichte der Pfeile« 158	
Entstehungsgeschichtliches zum »Merlin«-Projekt 160	
»Merlin-Prolog« und 4. Sinfonie 162	
»Drei Stücke zu »Merlin«« 166	
»Ginevras Lied« und »Three Songs by Lord Tennyson«:	
Zwei Seitenzweige des »Merlin«-Projekts 169	
René Char und Trojans Frankreich-Bild	171
Trojans frankophiler Bildungsgang 171	
Die Vertonungen von Char-Texten 174	
Von Char inspirierte Instrumentalstücke 179	
Weitere französisch inspirierte Stücke 185	

Kapitel 6

Solistische Gesänge mit Orchester	197
Die »Fünf See-Bilder«: Das erste orchestrale Großwerk nach den ersten beiden Sinfonien	197
Orchesterlieder nach Heine und Hofmannsthal	202

Kapitel 7

Kompositionen für Singstimme und kleineres Instrumentalensemble	206
»... stiller Gefährt der Nacht«	207
»Elegía del tiempo final«	208

»Die Nachtigall«	209
»Lieder auf der Flucht«	210
»Palinsesto«	212
»Three Songs by John Keats«	214
»Lettera amorosa«	215
»Le ceneri di Gramsci«	218
»Four Women from Shakespeare«	221
»Christmas Greetings«	224

Kapitel 8

A-cappella-Kompositionen für Soli oder Chor	225
»Ave Maria« für 8 Stimmen	226
»Agnus dei« und »Lux aeterna«	226
»Drei geistliche Gesänge«	227
»Ungewisses Licht«	228
»Urworte. Orphisch«	230

Kapitel 9

Werke auf geistliche Texte mit Instrumentalensemble	232
»Requiem«	232
»Libera me«	235
»Magnificat«	236

Kapitel 10

Werke für Singstimme und Klavier	238
Die Klavierlieder	240
»Spätrot« 240	
»Zwei Frühlingslieder« 242	
»Scardanelli-Gesänge« 242	
»Wiegenlied« 244	
»Dir zur Feier« 245	
»Die kleinen Lieder ...« 249	
»An die Entfernte« 251	
»Vier Lieder auf Texte von Friedrich Rückert« 252	
»Drei Gesänge an Philomele« 253	
»Nachtblumen« 255	
»Dann kam die Nacht« 256	
»Abendröte« 258	
»Ich will ein Reiter werden« 260	
»Die Sonne sinkt« 261	
Szenen für Gesang und Klavier	263

Kapitel 11	
Die Melodramen	267
»Verpasste Gelegenheiten«	267
»Sonette an Orpheus«	269
Chronik	272
Anmerkungen	285
Literatur	288
Abbildungsnachweis	290
Werkregister	291
Personenregister	297

Vorwort

Diese erste Monografie zum musikalischen Schaffen Manfred Trojahns ist als Werkführer konzipiert, der Neugierigen, Interessierten, Studierenden, Interpreten und Wissenschaftlern die Möglichkeit geben soll, sich über Trojahns Kompositionen, ihre Genese, ihre Machart und über ihre Stellung im Gesamtwerk zu informieren. Es handelt sich also um ein Nachschlagewerk und muss nicht Seite für Seite durchgelesen werden. Die spezielle netzartige Struktur dieses Handbuches erklärt sich aus der von Verflechtungen durchzogenen Struktur von Trojahns Œuvre. Man hätte dessen Charakteristikum nämlich nicht erfasst, würde man es als ein Konglomerat beziehungslos nebeneinanderstehender Solitäre beschreiben. Denn viel eher entfaltet sich Trojahns Schaffen wie ein Organismus, dessen Einzelbestandteile auf mannigfache Art miteinander verwoben sind. Dafür bietet sich das Bild eines Pilzgeflechts an, dessen Fruchtkörper aus einem im Untergrund verborgen liegenden Myzel in geschwisterlicher Zusammengehörigkeit herauswachsen. Doch die im Myzel wuchernden Verbindungsfäden, die sogenannten Hyphen, stiften nicht nur verwandtschaftliche Beziehung: Oft greifen sie aus und suchen Kontakt in ein Umfeld, das in den Traditionen und Gegebenheiten der europäischen Musikkultur zu finden ist, und überdies docken sie immer wieder auch bei Geschwisterkünsten an – etwa bei der Dichtung, in selteneren Fällen auch bei der Bildenden Kunst –, um mit ihnen im Sinne der Intertextualität in ein Gemeinschaftsverhältnis der ästhetischen Symbiose zu treten.

So kommt es, dass Trojahns Kompositionen einem aufmerksam lauschenden Publikum immer wieder Déjà-entendu-Erlebnisse vermitteln. Weniger sind hier Bearbeitungen im Sinne von Arrangements oder offenkundige Zitate gemeint, obwohl auch diese in Trojahns Œuvre vorkommen. Häufiger sind die Anspielungen auf Tonfälle anderer Komponisten weniger direkt – und dennoch eindeutig genug. Mitunter sind es sogar ganze Sätze, die nahelegen, Trojahn habe sich das Gewand eines anderen Komponisten umgelegt, so wolle er sich als dieser ausgeben. Freilich scheint in diesen »Pastiche«- oder

»Pasticcio-Kompositionen«, so Trojahns Wortgebrauch, die Verkleidung absichtlich ein wenig verrutscht, weshalb dann doch darunter wieder Trojahn selbst hervorlugt. Es ist also keinesfalls die perfekte Täuschung angestrebt, denn die Camouflage soll als Verwandlungs- und Aneignungsprinzip erkennbar bleiben. Sie ist somit ein Spiel, mit dem Trojahn mittels stilistischer Anleihen wie ein musikalischer Proteus die eigene künstlerische Persönlichkeit vor allzu eindeutiger Festlegung zu bewahren sucht.

Sowohl die Musik gewordenen Fingerzeige auf andere Komponisten als auch sich mehr oder minder breit ausdehnende Passagen, die sich als Derivate, Umarbeitungen oder als Parallelversionen eigener Werke entpuppen, machen deutlich, dass Fremd- und Selbstbezüglichkeit für das kompositorische Denken Trojahns grundlegend sind. Dies ist die wesentliche Erkenntnis, die aus der in diesem Buch vorliegenden Betrachtung des musikalischen Gesamtwerks hervorgegangen ist. Dass für Trojahn der Umgang mit der eigenen und der Musik der anderen eine Selbstverständlichkeit ist, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er gern von sich aus die entscheidenden Hinweise gibt, um die Quellen seiner Inspiration offenzulegen: »Schauen Sie auf meine Partitur X oder auf die Komposition Y des Kollegen Z, dann wird Ihnen auffallen, wo ich bei vorliegendem Stück angesetzt habe.« In dieser Art gibt Trojahn bereitwillig denjenigen, die nachfragen, Auskunft darüber, in welches hermeneutische System er die eigene Partitur platziert hat.

Solche Mitteilbarkeit ist allerdings nicht allein charakteristisch für Trojahns Persönlichkeit, vielmehr drückt das Bedürfnis nach Kommunikation auch seinen Werken den Stempel auf. So wie sie sich an ein zum verstehenden Nachvollziehen bereites Publikum richten, so interagieren Trojahns Kompositionen mit Werken eigener oder fremder Provenienz, aus verschiedenen Zeiten und Gegenden des europäischen Kulturraums durch unterschwellige Bezüge – wie in einem Pilzgeflecht eben. Dann wieder wachsen manche dieser Klangfäden, etwa wenn sie auf dichterische Texte stoßen, in außermusikalisches Terrain hinein. Allerdings geschieht dies mit frappierendem Selbstbehauptungswillen, sodass zwar dem rhetorischen Duktus der literarischen Vorlagen Genüge getan wird. Doch mehr Anschmiegsamkeit ans Dichterwort lässt sich in Trojahns Musik kaum finden. Keinesfalls würde sie dem Text dienend folgen, um diesen bloß illustrativ auszugestalten oder zu kommentieren. Trojahns Musik beharrt nämlich auf ihrer eigenen Dramaturgie – selbst in den Kunstliedern. Und dieses Vermögen zur Selbstbehauptung ist ebenfalls zu beobachten, wenn die Hyphen von Trojahns Musik auf den Klangkosmos der europäischen Kultur nahezu aller Epochen, aus verschiedenen Genres und Stilhöhen reagieren.

Weil seine Kompositionen auf in der Kunst vorgefundene Fragen Antworten zu geben versuchen, wird verständlich, dass Trojahn selbst ein wenig unbehaglich zumute ist, wenn seine Kompositionen als »Werke« und nicht bloß als »Stücke« bezeichnet werden: Ihm sind sie für die Zeit ihres Entstehens angemessene Reaktionen auf – immer wieder auch private – Problematiken. Letztgültige Setzungen, wie ein überhöhter Werkbegriff nahelegen könnte, sind ihm seine Kompositionen aber nicht. Dennoch wäre es angesichts von Trojahns kraftvoller Künstlerpersönlichkeit wenig glaubhaft, ihm aufgrund einer gewissen Scheu vor dem großen Wort »Werk« die Demutsgeste der Bescheidenheit attestieren zu wollen. Bloß momentane Fixierungen, lediglich spontane Lösungen, behaftet mit dem kurzen Verfallsdatum der Vorläufigkeit sind seine Kompositionen nämlich keinesfalls. Wahrscheinlich ist seine Zurückhaltung vor dem Werkbegriff einem Arbeitsethos preußischer Provenienz geschuldet, das aus der Erziehung im strebsamen Nachkriegsmilieu erwachsen ist, wonach ein in Angriff genommenes Vorhaben niemals im Idealzustand der Perfektion abgeschlossen werden kann. Deshalb lässt sich Trojahns künstlerische Passion eher so verstehen: Wenn Trojahn im Hyper-Raum der europäischen Musik auf ein Phänomen trifft, das ihn beunruhigt oder fasziniert, so schließt sich daran ein Prozess des Abarbeitens an, um auf die vorgefundene Frage eine eigenständige musikalische Antwort zu finden. Dies geschieht im Sinne des »Contrevenir«, jener künstlerischen Haltung des Gegenwirkens also, die Kunst als Ausdrucksform einer eigenständigen Position inszeniert und die Trojahn im philosophisch-dichterischen Werk René Chars als muster-gültiges Exempel aufgefunden hat. Denn aus der Emphase des Contrevenir ergibt sich die spezifische Dramaturgie, die Trojahn in seinen Kompositionen jeweils verfolgt.

Aus der Betonung einer myzelhaften Intertextualität lässt sich aber nicht folgern, dass die Nachvollziehbarkeit von Trojahns Kunst vom Erkennen der aus der jeweiligen Komposition hinausweisenden Konnotate abhinge. Zwar mag das intertextuelle Moment ein bedeutsames Charakteristikum des Gesamt-schaffens sein und Hinweise darauf liefern, um welche Aufgabenstellung das jeweilige Musikstück kreist. Auch mag der vorliegende Werkführer auf etliche dieser Anspielungen, Allusionen etc. aufmerksam machen, aber keinesfalls auf alle. Dazu müsste ich als Autor die gleiche Hörbiografie aufweisen wie Manfred Trojahn. Vor allem aber fördert der Blick auf die Kompositionen als Einzelwerke zutage, dass sie sich durchaus selbst genug sind, woraus sich wiederum ein reizvolles Spannungsverhältnis zu ihrem referenziellen Impetus ergibt. Dies erklärt sich aus der Dramaturgie der Trojahn'schen Kompositionen. Denn allesamt sind sie als geschlossene Kunstwerke konzipiert. Nur

wenige komponierende Zeitgenossen Trojahns haben eine solch klare Vorstellung davon, wie eine Komposition anzufangen hat, welchen Verlauf sie nehmen und wie sie zum Ende gelangen soll. Damit sei freilich nicht behauptet, Trojahn arbeite beim Komponieren ein minutiös vorausgeplantes Drehbuch ab. Bezeichnenderweise ist, wie das weitgehende Fehlen von Merkkzetteln, Entwürfen usw. im Handschriftenkonvolut nach der Jugendzeit zeigt, Trojahn kein Skizzenkomponist, der aus vielerlei Notizen heraus seine Stücke zusammenbaut. Wohl eher ist es so, dass während des Kompositionsprozesses immer wieder künstlerische Entscheidungen getroffen werden, um den musikalischen Verlauf sinnfällig zu steuern.

Somit bieten Trojahns Kompositionen aufgrund ihrer konzeptionellen Stimmigkeit ästhetische Denkfiguren, denen sich die Hörer lauschend, mitdenkend und mitfühlend überlassen können, um sie mit eigenen Hörerfahrungen abzugleichen. Nicht zuletzt darauf gründet das ästhetische Vergnügen, das Trojahns Kompositionen bereiten können. Und es ist ein wichtiges Anliegen des Buches, bei der Einzelwerkbetrachtung aufzuzeigen, wie eine solche Mitdenk- und Mitfühlmöglichkeit aussehen kann, ohne deshalb darauf zu bestehen, dass sie nur die einzige denkbare Lesart sei. Vielmehr soll dieser Werkführer als Beitrag dazu verstanden werden, die Diskussion nicht zuletzt auch über jene Kompositionen Trojahns zu eröffnen, die bislang in der ästhetischen Auseinandersetzung eine eher kleine Rolle spielten. Indem sich dieses Buch also als Denkanstoß versteht, der zu intensiverer Beschäftigung mit Trojahns Schaffen einladen will, ist damit gleichfalls gesagt, welchen Teilbereich der Werkdarstellung es nur sporadisch behandelt: nämlich die außerhalb des Operschaffens ohnehin nur auf schmalem Pfad voranschreitende Rezeptionsgeschichte. Hier geht es etlichen von Trojahns fürs Konzertpodium geschriebenen Stücken nämlich kaum anders als den allermeisten Werken der zeitgenössischen Musik, da diese sensationsorientierte Epoche für die Kunstmusik der Gegenwart zwar durchaus eine Kultur der Uraufführung entwickelt hat, kaum aber eine der Repertoirepflege.

Doch noch einmal zurück zur analytisch-ästhetischen Hörannäherung: In Trojahns Kompositionen bieten immer wieder traditionelle Formschemata (Tänze, Satztypen wie etwa die Passacaglia, Variationsverfahren, rhapsodische Anlagen, leitmotivische Vernetzungen etc.) Orientierung, oft aber scheinen sie lediglich als unaufdringliches Hintergrundleuchten auf. Der wesentliche Reiz der Kompositionen liegt eben darin, dass ihr Verlauf zwar nachvollziehbar, aber eben nicht vorhersagbar ist. Denn für den Weg, den Trojahns Formverläufe einschlagen, gilt, was er selbst auf die Frage nach den Quellen seiner Inspiration mit einem Satz von Cees Nooteboom erläutert hat: »Die Erinnerung

ist wie ein Hund, der sich hinlegt, wo er will« (CN, 9). Demgemäß bemerkte Trojahn ein andermal, dass dem eigentlichen Komponieren eine Phase des Abwartens vorausgehe. Somit wäre dieses Abwarten als Bereitschaft zu verstehen, die Hunde der Erinnerung ins Kunstwerk hereinzulassen, wo sie dann nach den konzeptionellen Ideen des Komponisten und nach dessen Wegvorgaben ihr Wesen treiben.

Dementsprechend ist den einzelnen Stücken meist ein feiner Zug von Ungeordnetheit, aus der Überraschungsmomente resultieren, eingeschrieben; und Gleiches gilt für Trojahns Œuvre, wenn man es in seiner Gesamtheit in den Blick nimmt. Es fügt sich nämlich nicht strenger Systematisierung. Für ein Handbuch ist das natürlich eine Herausforderung. Das Grundanliegen eines Werkführers ist es ja, dem künstlerisch-willkürlichen bzw. durch den Zufall der Auftragslage entstandenen Konvolut eines kompositorischen Gesamt-schaffens durch ein stringentes Ordnungsprinzip in leicht erfassbarer Gliederung eine für den schnellen Zugriff taugliche Struktur überzustreifen. Dass Trojahns Schaffen mittels einer einzigen Grundregel aber nicht beizukommen ist, sei am Beispiel einer nach strenger Chronologie ausgerichteten Abfolge der Kompositionen veranschaulicht: Zwar hätte eine chronologische Anordnung ergeben, dass auf eine Jugendphase autodidaktischen Suchens das Sich-Abarbeiten an Vorbildern wie György Ligeti und Vorgaben der Studienzeit – etwa des Serialismus – folgte, dass dann in der Auseinandersetzung mit Gustav Mahler und anschließend mit Allan Pettersson die Phase künstlerischer Ichfindung zu einem Abschluss kam. Doch spätestens in der Phase darauf, nämlich in der Reifezeit, hätte sich die chronologische Reihung nicht mehr aufrechterhalten lassen. Denn von da an entfaltet sich Trojahns Schaffen auf mehrfach sich kreuzenden Strängen des musikalischen Myzels nicht mehr in vertikaler Abfolge, sondern in horizontaler Ausbreitung. Diese Stränge lassen sich europäischen Kulturräumen zuordnen: dem italienisch-theatralen, dem französisch-avantgardistischen, dem deutsch-diskursiven mit einem gewissen Hang zur Auseinandersetzung mit der Tradition und dem nordisch-britischen mit mehr räumlich ausgreifenden, als erzählend sich entwickelnden kompositorischen Dispositionen. Aufgrund dieses stilistischen Neben- und Ineinanders kann auch nur mit äußerster Vorsicht definiert werden, worin sich ein Spätstil in Trojahns Schaffen bekundet und wann diese Spätphase anzusetzen sei. Vielleicht zeigt sie sich in einer Neubefragung der Tonalität? Für diesen Neuansatz könnte einerseits der immer wieder auftretende Mischakkord aus C-Dur und c-Moll ein besonders auffälliger klingender Indikator sein, andererseits auch der Einsatz von vierteltönigen Verschiebungen, um eine allzu eindeutige Festlegung aufs Tonale wieder infrage zu stellen.

Weil also Manfred Trojahns Œuvre einer vieljährig gewachsenen Wucherung gleicht, wurde für das Buch eine Kapiteleinteilung gewählt, die eine Mischform darstellt: Zwar waltet innerhalb der Kapitel bzw. innerhalb der Unterkapitel das chronologische Prinzip, gleichwohl gilt das für die Anordnung der Kapitel selbst nicht. Anfangs wird das erst zu Trojahns Lebensmitte einsetzende Operschaffen in den Fokus genommen, weil sich in ihm am auffälligsten jene theatrale Haltung bekundet, die immer wieder auch auf die nicht für die Bühne geschriebenen Kompositionen durchschlägt – überdies bereits in Kompositionen weit vor dem Operschaffen. Gemeint ist eine ohne Pose auskommende Theaterattitüde, da sich das Erklingen dieser Musik in einem Akt der Präsentation ereignet, und gerade darin scheint eine Eigenart des Trojahn'schen Personalstils auf. Erst nach dem Blick auf die Opern werden das propädeutische Frühwerk und die Kompositionen der Studienzeit betrachtet. Die folgenden Kapitel aber sind dann vorzugsweise nach Besetzungsgruppen (Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder etc.) erstellt, wobei, wie gesagt, innerhalb der Gattungsgruppen (Sinfonien, Streichquartette, Kammermusik mit oder ohne Klavier, Chorstücke etc.) chronologisch vorgegangen wird. Eine Ausnahme in dieser Systematik bildet das thematisch gegliederte Kapitel 5, das querschnittsmäßig über verschiedene Gattungen hin auf für Trojahn und für sein Œuvre besonders bedeutsame Dichter und auf sein frankophiles Schaffen schaut.

Immer wieder wird den Gattungsgruppen zur Orientierung eine chronologische Übersicht und eine kurze Einführung vorangestellt und darauf hingewiesen, wo eigentlich zugehörige Einzelstücke besprochen werden, wenn auf sie in anderen Zusammenhängen detailliert eingegangen wird. Auf diese Weise werden, so weit wie möglich, Redundanzen und Wiederholungen vermieden, die sich dennoch aufgrund der beschriebenen spezifischen Natur von Trojahns Gesamtwerk nicht ganz haben ausschließen lassen. Und um den Werkführer nicht mit Querverweisen zu überhäufen, ist beispielsweise darauf verzichtet worden, ein Extrakapitel über die erwähnten Pasticcio-Kompositionen aufzumachen, für die ja in nahezu allen Gattungen Beispiele vorhanden sind.

Eine ausführliche biografische Jahres-Chronik folgt auf die Werkkapitel, und ein in Besetzungsgruppen gegliedertes Register zu Trojahns Werken bietet eine ins Buch führende Zugriffsmöglichkeit auf die Einzelstücke. Sämtliche Kompositionen Trojahns, die bis zum Redaktionsschluss Ende 2020 aufgeführt worden sind, werden in diesem Handbuch vorgestellt. Finden Werke anderer Komponisten Erwähnung, sind die Verweise darauf ins Personenregister integriert. Wortlaute, die aus meinen Gesprächen mit Manfred

Trojahn hervorgegangen sind, sind nicht mit Nachweis versehen, bei ihnen handelt es sich also um Originalzitate. Alle sonstigen Zitate von Trojahn und anderen lassen sich über das Kürzelverzeichnis der Literaturliste zuweisen.

*

»Niemand schreibt ein Buch allein«: In diesem Bewusstsein möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die die Entstehung dieses Buches unterstützt haben. Allen voran gilt mein Dank Manfred Trojahn und seiner Frau Dietlind Konold. Beider Gastfreundschaft erlaubte mir so manche Besuche im Düsseldorfer Domizil der Familie, bei denen wir uns in zahllosen Gesprächen austauschen konnten. Auch wurde mir Einblick in biografische Unterlagen, Manuskripte etc. gewährt. Überdies begegneten wir uns bei Proben und Aufführungen von Trojahns Kompositionen. Außerordentlich hilfreich war es, dass Manfred Trojahn sich die Zeit nahm, das Manuskript durchzusehen und zu prüfen. Wichtige Anregungen, Zusatzinformationen und etliche Detailkorrekturen, die auf seine Hinweise zurückgehen, konnten so in den Text eingearbeitet werden. Ebenso beteiligten sich Dietlind Konold und Manfred Trojahn an der Fotoausstattung des Buches, auch für diese Unterstützung herzlichen Dank. Nicht zuletzt schließe ich in den Dank Paul Trojahn ein, dessen aufmunternde Nachfragen über den Stand des Buches mich immer wieder anspornten.

Außerdem danke ich für die geduldige Begleitung dieses Buchprojektes Simon Jost und Stefan Monhardt, die konstruktive Diskussionspartner waren, wenn ich um ihre Einschätzung der einen oder anderen Textpassage bat. Überdies waren in der Zeit der Corona-Pandemie Werner Grub, Friederike Jursch und Kerstin Rupp wichtige Unterstützer, die mir auch finanziell über die Runden halfen. Damit förderten sie auf mittelbare Weise das Zustandekommen dieses Buches. Herzlichen Dank dafür!

Sehr dankbar bin ich auch der Ernst von Siemens Musikstiftung und der Kunststiftung NRW, deren großzügige finanzielle Unterstützung dieses Buch erst möglich gemacht hat. Beide Institutionen haben freundlicherweise die Vollendung des Buches, ohne zu drängen, abgewartet. Dank schulde ich außerdem den Verlagen Sikorski und Boosey & Hawkes, die mir zum Studium zügig Partituren und Materialien zur Verfügung stellten.

Vor allem aber waren die Mitarbeiter des Bärenreiter-Verlags wichtige Unterstützer dieses Projekts. Sie leisteten fachliche und logistische Hilfe, wo sie nur konnten. Hierfür ein herzliches Dankeschön. Barbara Scheuch-Vötterle und Leonhard und Clemens Scheuch waren nicht nur Ermöglicher dieses Buches, überdies verfolgten sie seine Entstehung über die Jahre mit

ermutigendem Interesse; Leonhard Scheuch hat das Manuskript mitgelesen und war ein wohlgesonnener Ratgeber. Für ihre Toleranz und ihren Zuspruch meinen aufrichtigen Dank! Einen anregenden Austausch pflegte ich außerdem mit der Layouterin dieses Buches, Dorothea Willerding, die nicht nur dem Text zu ansprechender Façon verhalf, sondern auch mit Geduld und Freundlichkeit selbst späte Änderungswünsche umsetzte. Ebenso professionell und mit großer Aufmerksamkeit war der Korrektor Daniel Lettgen am Werk: Beiden danke ich herzlich. Ein riesiges Dankeschön geht schließlich an meine Lektorin Jutta Schmoll-Barthel: Sie war über die Jahre hinweg eine zuverlässige Ansprechpartnerin, die mit konstruktiver Kritik den Entstehungsprozess dieses Buches in vertrauensvoller Zusammenarbeit begleitete, förderte und vorantrieb.

Kapitel 1

Oper als Figurentheater

Trojahns Opernästhetik und »Enrico« als ihr Prototyp

OWOHL SEIN ŒUVRE nahezu alle musikalischen Gattungen umfasst, wird Manfred Trojahn von der Öffentlichkeit vor allem als Opernkomponist gesehen. Dieses Phänomen der selektiven Wahrnehmung ist erklärungsbedürftig, wobei in einem kurzen Exkurs zunächst vorausgeschickt werden soll, was für die gegenwärtige Rezeption zeitgenössischer Musik generell gilt: Es fällt nämlich auf, dass in den Feuilletons der überregionalen Tagespresse Konzertbesprechungen inzwischen in die zweite Reihe gerutscht sind. Umso mehr gilt das für Aufführungen von zeitgenössischer Musik, die allenfalls noch als Randphänomen auf mediales Interesse stoßen. Wenn sich hingegen die Musik der Gegenwart ins Operntheater begibt, dann ist ihr – zumindest während des Uraufführungshypes und, wenn es gut läuft, auch darüber hinaus – erhöhte Aufmerksamkeit gewiss, denn nach wie vor ist das Opernhaus zumindest im deutschsprachigen Raum eine jener repräsentativen Kunstinstitutionen, in denen die Gesellschaft über den Amüsier- und Unterhaltungsfaktor hinaus auf ästhetische Weise Auskunft darüber erhalten will, was wir Menschen waren, sind und sein können. Dieses gesellschaftliche Bedürfnis nach Selbstvergewisserung ist offenbar von solcher Relevanz, dass sich im Imaginationsraum des Theaters noch am ehesten die Ohren des Publikums für die Gegenwartsklänge der heutigen Komponisten öffnen. Und selbst jener Teil des Auditoriums, der am liebsten mit heruntergeklappten Ohrenlidern, wenn es solche denn gäbe, den Gegenwarts Komponisten das Hören verweigern würde, gibt ihnen im Opernhaus noch eine Chance. Der Zulauf zu zeitgenössischen Konzertaufführungen, die ohne einen Versöhnungshappen aus dem etablierten Repertoire im Abendprogramm letztlich nur auf ein enthusiastisches Stammpublikum zählen könnten, ist hingegen deutlich geringer als derjenige zu Opernproduktionen von Gegenwarts Komponisten. Es liegt also auf der Hand, dass Trojahn wie auch andere seiner Komponistenkollegen von diesem gesteigerten Interesse des Publikums an der Gattung Oper profitiert.

Ein weiterer die Rezeption betreffender Aspekt sei in diesem Zusammenhang erwähnt: Trotz der in der Tendenz gutwilligen medialen Berichterstattung und trotz der Offenheit eines Gutteils des Opernpublikums krankt das zeitgenössische Musiktheater im Allgemeinen daran, dass es kaum zur Repertoirebildung kommt. Etliche Uraufführungsstücke landen trotz allen Willkommens-Halos ohne Folgeproduktionen an anderen Theatern für immer und ewig in der Versenkung. Diesem traurigen Schicksal, als musikalische Eintagsfliegen einen frühen Operntod sterben zu müssen, sind Trojahns Opern weitgehend entgangen. Außer dem allerjüngsten Stück wurden sie alle andernorts in neuen Produktionen nachgespielt. Um einen Überblick über dieses bis ins Jahr 2020 zu einer Sechsergruppe angewachsene Operschaffen zu gewinnen, seien hier die Titel der Stücke samt Uraufführungsort und -jahr und dem jeweiligen Librettisten genannt:

- *Enrico* (Schwetzingen 1991, Claus H. Henneberg)
- *Was ihr wollt* (München 1998, Claus H. Henneberg)
- *Limonen aus Sizilien* (Köln 2003/Würzburg 2005, Wolfgang Willaschek)
- *La grande magia* (Dresden 2008, Christian Martin Fuchs)
- *Orest* (Amsterdam 2011, Manfred Trojahn)
- *Ein Brief* (Bonn 2020; Klaus Bertisch, nach Hugo von Hofmannsthal)

Hinzu kommt ein Konvolut von Kompositionen, die im Zusammenhang mit der später aufgegebenen *Merlin*-Oper auf einen Text von Tankred Dorst in den Neunzigerjahren entstanden sind und auf den Seiten 158–171 eingehend betrachtet werden. Außerdem hat Trojahn für eine 2002 in Amsterdam erstmals gezeigte Aufführung von Mozarts *La clemenza di Tito* die Rezitativ-Texte neu vertont.

Als einem Komponisten, der die gesellschaftlichen Bedingungen seiner Kunst sorgfältig reflektiert, ist Manfred Trojahn die gerade angerissene Rezeptionsproblematik zeitgenössischer Musikproduktion natürlich bewusst, und die Konsequenz, die er gerade für die Gattung Oper daraus zieht, brachte er 1991 anlässlich der Uraufführung seines Opernerstlings *Enrico* in einem Interview mit Rainer Pöllmann folgendermaßen auf den Punkt: »Ich liebe Theater, das funktioniert« (TS, 372). Was ist damit gemeint? Auf der aufführungspraktisch-handwerklichen Ebene kann das heißen, dass das jeweilige Stück dem Ort seiner Aufführung angemessen sein soll. Beispielsweise hat Trojahn *Enrico* als Kammeroper mit reduziertem Orchesterapparat geschrieben, um der intimen Uraufführungsräumlichkeit des Schwetzinger Rokoko-Theaters gerecht zu werden. Darüber hinaus beinhaltet die Idee von einem funktionierenden Theater eine operngeschichtliche Reflexion, die besagt, dass die Oper in ihrer langen Tradition Modelle für Formverläufe entwickelt hat, die sich bewährt haben und auf die zurückgegriffen werden kann, um sie für die eigenen

Vorstellungen nutzbar zu machen. Dieses Streben nach einem funktionierenden Musiktheater ist wiederum eine brauchbare ästhetische Leitlinie, um Trojahns Opernschaffen in den Blick zu nehmen. Hierfür seien zur besseren Orientierung ein paar weitere methodische Anmerkungen vorangestellt: Die entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge werden im Folgenden nur aufgenommen, wenn sie für die ästhetische Einordnung und zur Klärung von Detailfragen, die die Konzeption der jeweiligen Stücke betreffen, eine Rolle spielen. Vor allem aber soll am Anfang dieses Kapitels die Frage stehen, was es mit Trojahn als Opernkomponist über die Rezeption durch die Medien hinaus auf sich hat. Denn auch in diesem Buch wird dem Opernschaffen ja eine erhebliche Relevanz zugesprochen, weshalb das Opernkapitel in der Art eines repräsentativen Empfangsportals an den Anfang dieser Betrachtungen zum Gesamtschaffen des Komponisten gesetzt wurde. Und wenn man Trojahns im Interview mit Stefan Ender geäußerte Selbsteinschätzung »Ich bin ein richtiges Theatertier« (SE) mit in Betracht zieht, läge es eher auf der Hand, wenn die Opernproduktion sich wie ein Netz über Trojahns künstlerische Biografie ausgebreitet hätte. Das ist aber nicht der Fall, denn Trojahn hatte die 40er-Grenze bereits überschritten, als mit *Enrico* sein erstes Opernkind 1991 aus der Taufe gehoben wurde.

Sicher, es sind frühzeitig Opern-Projekte angedacht worden. Noch in der Hamburger Studienzeit gab es Überlegungen zu einer Oper nach Bertolt Brechts *Baal*, und *Die Zyklopin oder Die Zerstörung einer Schneiderpuppe*, eine Pantomime mit inzidenter Musik und Rezitation des zeitweise der sogenannten Wiener Gruppe zugehörigen Surrealisten H.C. (Hans Carl) Artmann (1921–2000), wurde in Betracht gezogen.¹ Allerdings brach Trojahn hier wie dort frühzeitig ab, überdies landeten einige der Skizzen später im Papierkorb. Ebenso wenig ließ sich ein Projekt nach Alain-Fourniers 1913 veröffentlichtem Roman *Le Grand Meaulnes* realisieren, obwohl Claus H. Henneberg das Libretto bereits vollständig ausgearbeitet hatte.² Was war der Hinderungsgrund? Trojahn und sein Librettist hatten nicht bedacht, dass die Jugendlichkeit der im Teenager-Alter stehenden Hauptfiguren auf der Theaterbühne zu Glaubwürdigkeitsproblemen führen könnte. Wie im genannten Fall, so auch bei weiteren, war es der theaterpraktische Rat des Dirigenten Christoph von Dohnányi, der Trojahns Urteilsvermögen über Opernstoffe schärfte. Und so bewahrte ihn Dohnányi davor, auf Sujets zu beharren, obwohl sie einer Prüfung auf Bühnentauglichkeit nicht standhielten (TS, 372).

Wenn wir nun die Dramatische Komödie *Enrico* in den Blick nehmen, so sei vorausgeschickt, dass wir Trojahns Opernerstling als ein prototypisches Stück behandeln – im Sinne einer *Pièce bien faite*, die nach Auskunft des

Kapitel 3

Das Orchesterwerk

ALLE KOMPOSITIONEN, die in diesem Kapitel zur Sprache kommen, haben als Gemeinsamkeit eine chorische Streicherbesetzung oder eine chorische Besetzung des Streicherapparats ad libitum. Auch finden sich hier Kompositionen mit starker Streicherformation wie etwa in den *Notturmi trasognati*, die zwar mit meist solistisch geführten Streichern aufwarten, freilich in der Formation: fünf Violinen, drei Bratschen, drei Celli und zwei Kontrabässe. Wenn Vokalstimmen zum Orchester hinzutreten, können die Kompositionen auch andernorts eingeordnet sein. Außerdem werden einige Orchesterkompositionen in anderen Zusammenhängen ausführlich dargestellt – insbesondere im Querschnittkapitel 5 »Trojahn und seine Hauptdichter«, in dem Stücke unterschiedlicher Besetzungen zusammenkommen. Im fortlaufenden Text wird auf derlei Umgruppierungen aufmerksam gemacht.

Die Sinfonien

Über seine 4. Sinfonie äußerte sich Trojahn wie folgt: »Eine Sinfonie war für mich immer, und ist es auch diesmal, eine musikalisch formulierte Positionsbestimmung, eine Zusammenfassung kompositorischer Überlegungen eines Zeitabschnitts, mag er nun im Rückblick oder im Vorausblick zu sehen sein« (TS, 456). Zwei Aspekte sind an Trojahns Selbsteinschätzung seines sinfonischen Œuvres auffällig: Zum einen geht sie auf gattungsgeschichtliche Formvorgaben (Viersätzigkeit, Sonatensatz, thematisch-motivische Arbeit etc.) überhaupt nicht ein. Somit liegt die Vermutung nahe, dass für Trojahns eigene Beiträge zur Gattung die sinfonische Tradition hinsichtlich der Formgebung keine wesentliche Rolle spielt. Und in der Tat erfüllen Trojahns Sinfonien lediglich *ein* gattungsspezifisches Kriterium durchweg, dass sie nämlich keine kammermusikalische, sondern eine orchestrale Besetzung aufweisen. Zum andern beansprucht Trojahn dennoch die spätestens durch die Beethoven-Rezeption etablierte Dignität der Gattung für sich. Denn seine eigenen Gattungs-

beiträge definiert er ja als Brennpunkte, in denen der Stand der eigenen künstlerischen Entwicklung gleichsam paradigmatisch aufscheint. Zwar reklamiert er damit den gattungsspezifischen Führungsanspruch, wonach Sinfonien die wirkungsmächtigsten Emanationen von Musik schlechthin seien, nicht für sich; dennoch billigt er seinen Sinfonien eine herausragende Stellung im Sinne von Standortbestimmungen innerhalb der eigenen kompositorischen Laufbahn zu, sodass er etwa 1983 betonte, eine Sinfonie sei »immer auch Zeichen einer Haltung. Wer Sinfonien schreibt, stellte spätestens seit Beethoven sein künstlerisches Anliegen komplex zur Diskussion« (TS, 299). Und entsprechend der Beethoven'schen sinfonischen Produktion, die bekanntlich neun unverwechselbare Unikate hervorgebracht hat, impliziert Trojahns Blick auf die eigenen Sinfonien, dass sie aufgrund ihres Status von Exempeln für bestimmte stilistische Phasen Unverkennbarkeit und Individualität aufweisen. Damit gelingt ihm eine rundum zutreffende Einordnung seiner Sinfonien ins Gesamtwerk. Denn in der Tat bieten die Sinfonien zuverlässige Orientierung, um stilistische Phasen in Trojahns Œuvre zu bestimmen; allerdings sind nicht alle dieser Phasen durch Sinfonien repräsentiert. Und so seien, um einen ersten Überblick zu gewinnen, zunächst die Sinfonien mitsamt ihren Fertigstellungs- und Aufführungsdaten chronologisch aufgelistet:

- 1. Sinfonie *Makramee* (1973/74): 3. Juli 1975, Studioproduktion mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin unter der Leitung von Peter Ruzicka; Live-Uraufführung am 30. Januar 1976 in Hannover mit der Radiophilharmonie des NDR, musikalische Leitung: Wilhelm Killmayer
- 2. Sinfonie (1978): 22. Oktober 1978 in Donaueschingen mit dem Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden unter der Leitung von Ernest Bour
- 3. Sinfonie (1984/85): 19. April 1985 in Berlin mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin unter der Leitung von John Carewe
- 4. Sinfonie (1992): 16. August 1992 in Hamburg mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg unter der Leitung von Gerd Albrecht
- 5. Sinfonie (2003/04): 29. April 2004 in München mit den Münchner Philharmonikern unter der Leitung von Sylvain Cambreling

Die 1. Sinfonie »Makramee«: Hauptstück der Ligeti-Phase

Seine Erste ist Trojahns erste vollendete Komposition für Orchester überhaupt, ein Gesellenstück, an dem er ungewöhnlich lange gearbeitet hat: »Es dauert keine 13 Minuten, und ich habe ein Jahr oder mehr dazu gebraucht.« Anfang der Siebzigerjahre galt das Schreiben von Sinfonien als dermaßen obsolet,

dass Trojahn dem Stück auf Drängen des Sikorski-Verlages einen Untertitel verpasste: »Makramee«, laut Trojahns Definition eine »Knüpfarbeit aus festgedrehten Fäden« (TS, 427). Später jedoch war er unzufrieden damit, dass er sich zu einer Namensgebung hatte überreden lassen, sodass er sich bemühte, den Untertitel »aus den gedruckten Ausgaben tilgen zu lassen« (TS, 315). Bei einem um originelle Titel nie verlegenen Komponisten ist dieses Tilgungsansinnen verwunderlich. Doch anders als in den mit Titeln versehenen Orchesterstücken sollte »Sinfonie« innerhalb seines Gesamtchaffens eben ein Signalbegriff sein für mustergültige Kompositionen, an denen sich der in ihnen dokumentierte künstlerisch-biografische Entwicklungsstand ablesen ließe.

Zwei Komponisten erwies Trojahn mit seinem Sinfonie-Erstling die Reverenz: zum einen Jean Sibelius, dessen Siebte Trojahn dazu inspirierte, gleichfalls eine einsätzig Sinfonie vorzulegen (TS, 178), zum andern György Ligeti, dessen Vorlesungen er in Hamburg verfolgt hatte und dessen Clustertechnik Trojahn in der Ersten aufgriff. Und so beschreibt der textile Untertitel recht gut die Machart des Stücks, denn das Linienspiel lässt im Ineinander sich verdrillender und verzweigender Fäden Klangkontinuen entstehen, deren engintervallige Reibungen bei sich überlagernden Metren dann zu Clustern nach der Machart Ligetis führen. Auf diese Weise stellt Trojahn seine Cluster

Clusterformierung im Streichersatz der 1. Sinfonie, Auszug aus der Partitur, T. 218–220

also nicht einfach lapidar hin, vielmehr greifen sie häufig bei imitatorischem Stimmeneinsatz höhenstrebend aus. Oft auch verdichten und beschleunigen sie sich durch eine allmähliche Verkleinerung der Notenwerte, dann wieder sind Dehnungsprozesse beobachtbar, wenn sich die Notenwerte verbreitern. Damit generiert die Clusterbildung – wie in vertikaler, so in horizontaler Hinsicht – ein sich verräumlichendes Klanggeschehen. Aus der Gliederung in Abschnitte indes ergibt sich eine Aufeinanderfolge von Raumbezirken, die sozusagen hörend abgeschritten werden. Darin wiederum tut sich eine Verwandtschaft zu sinfonischen Sätzen kund, wie sie Sibelius mit völlig anderem musikalischem Material konzipiert hat.

Insgesamt enthält sich die Komposition weitgehend eines Anfängerfehlers, der in Erstlingspartituren für großes Orchester häufiger beobachtbar ist: Es gibt keinen Nonstop-Einsatz des Tutti. Da mag der Lehrer de la Motte mit seiner Warnung vor Überinstrumentierung Trojahn vor manchem Klangfilz bewahrt haben. Vielleicht war es ja sogar die im Entstehen befindliche 1. Sinfonie, auf die sich de la Mottes Bemerkung bei der Durchsicht einer Partitur seines Schülers bezog: »Mitunter müssen bestimmte Instrumentengruppen auch mal Pause haben«, ein Hinweis, der zunächst auf Trojahns spontanes Unverständnis stieß, dann aber doch von ihm beherzigt wurde. Und so lässt sich beispielsweise während der Anfangsphase des Stücks in der quasi registermäßigen Hinzuziehung der Orchestergruppen eine auch für den späteren Trojahn charakteristische Instrumentierungsweise erkennen.

Eine weitere Eigenart dieser Sinfonie hatte bereits Ligeti in den Blick genommen, als er das Stück kritisierte. Obwohl er selbst seinerzeit an der polymorphen Partitur des *Grand Macabre* arbeitete, monierte er damals, dass Trojahn in der Ersten keine »monistische Konzeption« verfolgt habe. Ligeti mochte damals an Vergleichspartituren wie *Atmosphères* gedacht haben, wo die gesamte Komposition letztlich aus einem einzigen Grundprinzip hervorgeht. Seine Kritik mochte sich zum einen auf die gerade beschriebene Reihung von Spannungszonen bezogen haben, zum andern aber auch auf die Diversität des motivischen Bestands. Denn zu den linearen Verschiebungen im kleinintervalligen Bereich treten Felder, die von Pausen durchsetzt und von pointillistisch gestalteten Strukturen geprägt sind, wie sie auch in dem aus der gleichen Zeit stammenden Flötensextekt *Les couleurs de la pluie* auftauchen. Wesentlich seltener finden sich *Espressivo*-Phrasen, wie etwa in der Holzbläserepisode der Takte 189 bis 200: die einzige Passage übrigens, die Ruzicka, wie sich Trojahn erinnert, monierte. Ruzickas Tadel wirft wiederum ein bezeichnendes Licht auf die seinerzeit in der Avantgarde beobachtbare Scheu vor einer allzu gefühlhaften Aufladung der musikalischen Idiomatik. Der

maßgebliche Gestaltungsmodus in dieser Partitur ist aber der Clusteraufbau, wie ihn Trojahn abschließend in einem über 26 Takte sich erstreckenden Riesen-Crescendo inszeniert: Von den Streicherbässen in vierfachem Piano ausgehend, erfasst es sukzessive das gesamte Orchester, um in vierfachem Forte mit abschließendem Sforzato so laut als möglich zu enden.

Vergleichbar den monistischen Kompositionen Ligetis eignet auch Trojahns 1. Sinfonie ein monadisches Moment. Das heißt, sie erweckt den Anschein, als sei sie wie aus sich heraus existent und ohne Eingriffe von außen gestaltet. So mag sie suggerieren, sie sei ein autonomer Klangorganismus. In solch autistischer Selbstbezogenheit gibt die Erste auch keine Antwort auf die Frage, ob der Autor in dieser Sinfonie aufzuspüren sei oder sich mitteilen will. Kurzum: In seiner Erstlingssinfonie sagt Trojahn nicht »Ich«. Das sollte sich jedoch in seiner Zweiten grundlegend ändern. Denn wie nie zuvor nahm er sich nun die Freiheit, sozusagen das Herz auf der Zunge zu tragen und ohne Schutzpanzer sich unmittelbar an die Hörerschaft zu wenden, um etwa wie Schumann zu sagen: »Der Dichter spricht.«

Paradigmenwechsel: Über Gustav Mahler zur 2. Sinfonie

Was also war geschehen? Um den grundstürzenden künstlerischen Umschwung zu erkennen, sei in einem ersten Schritt der Blick auf die Noten gerichtet. Legen wir also neben eine Partiturseite aus der 1. Sinfonie (siehe Abbildung S. 50) den Beginn der »Nachtmusik« aus der 2. Sinfonie (Abbildung S. 61) von 1978. Hier sieht man die filigranen Verästelungen einer mikropolyphonen Clusterformation, die in ihrer motivischen Struktur auf Unschärfe und Unbestimmbarkeit aus ist; dort nimmt man im vierstimmigen Satz der sordinierten Hörner ein fragendes Ruf-Motiv wahr, in dessen Verklingen hinein wie aus dem Nichts die lyrische Phrase der ersten Klarinette, gestützt auf einen akkordischen Unterstimmensatz der anderen drei Klarinetten, anhebt: Die romantische Anmutung ist perfekt. Auch die fragile Harmonik mit ihren zarten Reibungsdissonanzen würde man gerne der Romantik zuweisen, doch eher scheint sie ins 19. Jahrhundert zurückzutönen – aus einer posttonalen Epoche jenseits von Dur und Moll. Kaum vier Jahre liegen zwischen beiden Partituren; und wüssten wir nicht, dass beide von Trojahn sind, wir würden vermutlich nicht darauf kommen. Allenfalls könnten wir an der sensiblen Art und Weise, durch Überlagerung für gleitende Übergänge zu sorgen, die Handschrift des Komponisten erkennen.

Was also war, so sei nun in einem zweiten Schritt nochmals gefragt, zwischenzeitlich geschehen? Zwei stilistische Verabschiedungen fallen in diese

Umbruchjahre. Die eine beinhaltet Trojahns ironische Distanzierung von der seriellen Musik, wie er sie in der Komposition für Flöte und Cembalo *Objet trouvé* formuliert hatte. Ohnehin war Trojahn allenfalls in den *Metren* bzw. im *Kammerkonzert* vom Serialismus tangiert worden; und selbst von den Adepten des musikalischen Fortschritts wurde der Serialismus inzwischen ja zu den historisch gewordenen Errungenschaften der Avantgarde gezählt. Umso bedeutender war für Trojahns stilistische Entwicklung sein Abschied von Ligeti, wie er ihn in der noch näher zu betrachtenden *Architectura caelestis* ins Werk setzte. Was aber trat dafür in der 2. Sinfonie zutage? Die Frucht einer Auseinandersetzung mit einem Komponisten, der ihm durch Peter Ruzicka, dem Erstdirigenten von Trojahns 1. Sinfonie, nahegebracht wurde: Gustav Mahler. Und so erinnert sich Trojahn 1978 anlässlich der Uraufführung seiner Zweiten in einem Interview mit Peter Dannenberg: »Ruzicka [...] ermöglichte mir durch die Vermittlung seiner kompositorischen Konzeption den Zugang zu Mahler und zu einem musikalischen Denken, dessen Objektivität mir bis dahin fremd war« (TS, 298). Indem sich Trojahn also mit Ruzickas Kompositionen befasste, rückte ihm Mahler näher, sodass er – um das berühmte Diktum über Haydns Vermittlerdienste der Mozart'schen Kunst an Beethoven zu bemühen – gleichsam Mahlers Geist aus Ruzickas Händen empfangt, allerdings indem er zunächst Ruzickas Auffassung der Mahler'schen Musik für sich übernahm. Auf die weitreichenden Folgen für die Physiognomie der 2. Sinfonie soll später ausführlicher eingegangen werden. Zur Einordnung in Trojahns stilistische Entwicklung sei allerdings schon jetzt gesagt: Thematisch-motivische Arbeit, ein ausgefeiltes rhythmisches Profil der motivischen Substanz, ein Mahler-nahes Melos vor allem der Streicherstimmen, eine das Pathos nicht scheuende Expressivität der Tonsprache und eine gewisse Re-Etablierung von Tonalität geben der Sinfonie ein Gepräge, auf das sich in der *Architectura caelestis* kaum Hinweise finden lassen. Allerdings haben sich in den Schlusspassagen des 1. Streichquartetts vergleichbare Fügungen angekündigt, und den im Jahr darauf entstandenen *Notturmi trasognati* für Altflöte/Flöte und Kammerorchester haben sie dann vollends den Stempel aufgedrückt: ein künstlerischer Neuanatz also und damit nicht weniger als eine neue Phase in Trojahns Schaffen! Dass es sich im Hinblick auf die fernere Zukunft allerdings um keinen Weg ausschließlich auf den Spuren Mahlers handelt, wird bereits deutlich, wenn die Jahre von der 2. zur 3. Sinfonie in den Blick genommen werden. Die Mahler-nahe Phase in Trojahns künstlerischer Entwicklung erweist sich dann zwar als wichtige Episode, doch letztlich ist sie nach der 2. Sinfonie und dem Fragment für Orchester *Abschied ...* auch schon überwunden.

Zu den Abbildungen

S. 113: Manfred Trojahn an seinem Komponiertisch in Düsseldorf und Auftritts-gesang des Orsino aus *Was ihr wollt*: An der melismatischen Führung der Singstimme ist jene Pose der Selbststilisierung erkennbar, in der sich der Herzog gefällt. Eine neoexpressionistische Haltung zeigt sich hingegen in den Ton-sprüngen des Gesangsparts auf **S. 114**, dem ersten Lied aus dem Günderröde-Zyklus *Spätrot* von 1987. Das Eingangs-Arpeggio mutet an, als würde zur Anrufung der Muse in die Saiten gegriffen. Parallelführungen (**S. 115**) wie in der für Bläserquintett gesetzten Sonata III aus den 1990er-Jahren tauchen in Trojahns Œuvre immer wieder auf. Im Gegensatz dazu zeigt bereits das Noten-bild (**S. 116**) aus Trojahns *Accompagnati* für Mozarts *Titus*-Oper von 2002 ein hohes Maß an Flexibilität, um den Affekt-Schwankungen – hier der hoch ner-vösen Vitellia – nachzuspüren. Auf ähnliche Weise ist in den *Frammenti di Michelangelo* von 1995 (**S. 118**) dieses inszenatorische Moment erkennbar, auch in dem freudigen Ausruf in der Singstimme, als sei sie eben erst auf den im Text genannten kleinen Fluss gestoßen. Das Titelblatt des auf Franz Schuberts *Nähe des Geliebten* reagierenden *Palinsesto* (**S. 117**) bezeugt ebenso die gute Lesbarkeit von Trojahns Handschrift wie die »Cadenza« (**S. 119**) aus dem Konzert für Violine und Orchester. Wer versiert genug ist, kann diese in einer Triller-kette endende Kadenz aus dem Manuskript *prima vista* spielen. **S. 120:** In beiden Bühnenbildern der Dresdner Uraufführung von *La grande magia* (2008) sind überdimensionierte Kugeln im Hintergrund platziert: Mit ihnen schuf die Büh-nenausstatteurin rosalia optische Pendants zu der den Plot des Stückes be-stimmenden Zeitblase. **S. 121 f.:** Peter Mussbachs Opern-Illyrien glich in der Münchner Uraufführungsinszenierung von 1998 einem von Figuren der *Comme-dia dell'arte* (Kostüme: Andrea Schmidt-Futterer) bevölkerten Märchenland, allen voran die von einem Elefanten gerettete Viola (Íride Martínez). **S. 123 f.:** Im Frankfurter Nachspiel von Trojahns Opernerstling *Enrico* (2018, Regie: Tobias Heyder) hat sich der Titelheld (Holger Falk) aus der Realität in eine Bibliothek zurückgezogen, selbst Frida (Angela Vallone) wird ihn daraus nicht zurück-holen. **S. 125:** In der Schweizer Erstaufführung des Musiktheaterstücks *Orest* hat Hans Neuenfels 2017 sich für eine kühl-sterile Szene mit surrealer Kompar-serie entschieden, um die Verstörung der Titelfigur (Georg Nigl) umso eindrucks-voller zum Tragen kommen zu lassen. **S. 126 ff.:** Trojahn weiß sich wie hier am Lesepult gern »behütet«. Das Porträt hat Michael Heindorff 1986 gezeichnet. Und der Spaziergang im Grünen über den alten Friedhof in Düsseldorf-Golzheim zeigt uns Manfred Trojahn auf dem Weg ins Offene.





der »verfallene Marmor« (zweites Gedicht), die Waldesstille (drittes Gedicht) suggerieren zudem, dass sich der Betrachter in den Rahmengedichten außerhalb und im mittleren Gedicht innerhalb des Parks befindet.

Musikalisch wird der Eindruck einer zusammengehörigen Szenerie dadurch vermittelt, dass keines der Lieder übers Mezzopiano ausgreift. In dieser Welt der leisen Klänge meidet die baritonale Gesangsstimme die tiefe Lage, sie verschwebt oft genug in zarter Höhe. Auch meidet das Melos in lyrischer Geschmeidigkeit rhythmische Verfestigung. Nicht anders der Klaviersatz, der im ersten Lied über Zweistimmigkeit nicht hinausgeht. Dort umschließt in den Außenstrophen eine einstimmige zwölftönige Thematik mit Variantenbildungen die von flüchtigen quintolischen Figurationen geprägte Mittelstrophe, die den rudern den Schiffen zugeordnet ist. Im zweiten Lied bietet eine charakteristische Akkordfolge, jeweils mit Septim-Tritonus-Akkord in der rechten Hand zu Beginn gliedernde Orientierung, während die Gesangsphrasen von pulsierenden Achtelrepetitionen grundiert sind und mit subtiler rhythmischer Verschiebung das Skandieren zugunsten eines schwebenden Melos vermeiden. Im Schlusslied wiederum spannt sich zunächst im Klaviersatz ein weiter Klangraum auf, auch hier wird das Metrum verschleiert, um bei der Betrachtung des zum Weiher gewordenen Sternenhimmels in eine besonders subtile Phase überzugehen: Während Bass-Hand und Singstimme in triolischer Bewegung verschränkt sind, zieht in der Diskant-Hand eine zarte Sopranlinie vorbei. Spätestens hier wird erfassbar, was Trojahn in diesen drei Liedern letztlich gestaltet hat: zwar gemäß der Absprache für die Liederwerkstatt ein Naturbild, das aber traumhaft verfließt – wie eine Vision von Sebastian im Traum.

Michelangelo

Wie bereits erwähnt, waren Trojahns Aufenthalte in der Villa Massimo in Rom von persönlichen Krisen geprägt, die er nicht zuletzt durch die Arbeit am 2. Streichquartett zu bewältigen versuchte. Auch verhinderte damals seine unglückliche Seelenlage – im Frühjahr 1980 beschlossen Trojahn und seine erste Frau Maren, sich zu trennen – eine entspannte Wahrnehmung des Gastlandes Italien. Dass sich durch die Klärung der privaten Verhältnisse eine lähmende Blockade löste, fasste Trojahn 1986 im Rückblick so zusammen: »Dieses neue Lebensgefühl, entstanden aus der Kontaktaufnahme mit Frankreich, später auch wieder Italien – nun glücklicher – schlägt sich nieder in Stücken wie den *Quattro madrigali*, der 3. Sinfonie, dem *Requiem* oder dem Zyklus ... *une campagne noire de soleil*« (TS, 356). Trojahns Aufzählung

eigener Stücke wird eröffnet durch seine erste Komposition auf Gedichte von Michelangelo, die im Untertitel zwar als »Sonetti« bezeichnet werden, tatsächlich aber über sechs Verse nicht hinausgehen. Damit ist ein kompositionstechnischer Aspekt angesprochen, der Trojahn für Michelangelos Lyrik empfänglich machte: »Michelangelo ist ein vereinfachter Beziehungspunkt zu Italien. Wichtiger aber ist, daß ich bei dem Dichter Michelangelo etwas besonderes finde: den kurzen Text. [...] Ich fasse im allgemeinen den Gesang nicht als etwas auf, das objektiv erzählt. Vielmehr ist ein Sänger, der singt, immer eine dramatisch handelnde Figur – eine Figur, für die ich Raum brauche, um ihr dramatische Musik geben zu können« (TS, 396).

»Quattro madrigali«

Demnach sind es also vom Text geschaffene Situationen oder Zustände, die für die Musik einen Ereignisraum bereitstellen. Mit den Anfang 1984 in Paris fertiggestellten *Quattro madrigali* – eine Hans Werner Henze gewidmete Auftragsarbeit für den Süddeutschen Rundfunk Stuttgart – knüpft Trojahn an sein *Madrigal* für achtstimmigen Chor von 1975 insofern an, als auch in den *Quattro madrigali* die Beschäftigung mit Gesualdo (TS, 340) ihren Niederschlag gefunden hat, in der Art, dass ein aus der Renaissance herrührender »bestimmter musikalischer Gestus« (TS, 340) diesem Zyklus den Stempel aufgedrückt hat. Bereits die Besetzung des Ensembles in Gruppen – dem jeweils vierstimmigen Frauen- und Männerchor stehen Bratschen und Celli als vierstimmige Consorts gegenüber – lässt sich als Reflex auf die Mehrchörigkeit der Spätrenaissance hören, nicht zuletzt aufgrund einer Tendenz zum registermäßigen Einsatz dieser Ensemblegruppen, von denen sich im zweiten und vierten Madrigal überdies Favoritsänger abheben, die sich außerdem mit ihren melismatischen Linien von der deklamatorischen Diktion der Chorgruppen unterscheiden.

Renaissancehaft-madrigalesk ist natürlich bereits die aus den Textvorlagen herrührende inhaltliche Festlegung auf den Liebesdiskurs. Vor allem aber lässt sich Trojahn in der Art eines modernen Gesualdo von der Rhetorik der Texte leiten. Da gibt es tonmalerische Fügungen, sodass etwa im ersten Madrigal zur Textstelle »Fama di lei e anche questa fugge e vola e manca« versetzte Stimmeinsätze eine *Parlando*-Situation nachahmen, um von der »fama«, dem Gerücht, von verblichener Schönheit zu berichten. Oder es wird in tiefer versus hoher Lage die antithetische Fügung des Michelangelo-Verses »In me la morte, in te la vita mia« (zweites Madrigal) nachgeahmt. Auch findet sich dort auf dem Vers »Felice son nella tua cortesia« eine für Trojahns Personalstil eher untypische Steigerungssequenz, um »felice« als Signalwort

hervorzuheben. Bleibt die Frage zu klären, warum Trojahn in seinen Madrigalen dennoch keine Renaissance-Repliken abgeliefert hat: weil seine Dissonanzbehandlung eine andere ist als die von Vorhalten und Durchgangsdissonanzen geprägte und in die Konsonanz strebende Harmonik etwa eines Gesualdo; und bezeichnenderweise verzichtet er – anders als im *Madrigal* von 1975 – aufs direkte Zitat. Nicht zuletzt durch das harmonische Material mit seinen für das späte 20. Jahrhundert typischen Farbwerten schafft Trojahn hier also Distanz zur Zeitebene der vertonten Texte.

»Canti ed intermezzi« und »O nott', o dolce tempo«

Zu Beginn der 1999 entstandenen und im Februar 2000 vom NDR-Chor Hamburg und der Radio Philharmonie Hannover unter der Leitung des Komponisten in der niedersächsischen Hauptstadt uraufgeführten *Canti ed intermezzi* möchte man zunächst vermuten, dass Trojahn die in den vorausgegangenen Michelangelo-Madrigalen von 1984 eingeschlagene Linie fortsetzen würde. Nicht allein scheint sich auf textlicher Ebene im Eingangsgedicht »Di te mi veggo« die Topik des Liebesdiskurses fortzusetzen, darüber hinaus fördert der A-cappella-Einstieg – zunächst in deklamatorischer Einheitlichkeit, dann in imitatorisch versetzten Stimmeinsätzen – eine auf Madrigalisten sich einstellende Hörerwartung. Freilich verlässt die Komposition alsbald den eingeschlagenen Pfad. Denn der fein ausdifferenzierte Orchestersatz, der das groß besetzte Instrumentalensemble oft genug kammermusikalisch behandelt, lässt nicht zuletzt in den weitgeschwungenen Linien der Orchesterinstrumente (insbesondere des Solocellos und des Englischhorns) erkennen, dass Trojahn an einer Renaissance-Anmutung nicht interessiert ist.

Vielmehr ist nun die vollständige Integrierung der Textvorlagen in eine aus fünf Sätzen – drei Sätze mit Chorbeteiligung und zwei zwischengeschaltete instrumentale Intermezzi – sich bildende Großform das Hauptanliegen. Hierbei lässt sich bereits anhand der Texte die Richtung ausmachen, die die Komposition insgesamt nimmt. Denn mit dem heiteren Canto »Dagli occhi del mie ben« ist ein knapper Scherzando-Satz, für den flüchtige Pizzicato-Passagen den Ton vorgeben, mittig platziert. Und der Liebesdiskurs kommt hier zu einem unbeschwerten Abschluss. Er mündet gemäß der Textvorlage »O nott', o dolce tempo« in eine doppelsätzig Nachtmusik. Um die ersten beiden Gesangssätze aneinanderzubinden, hat Trojahn das Intermezzo – ein gerade einmal 24 Takte umfassendes Adagio – als Motiv-Erkundung in transparenter Farbwelt angelegt. Alles ist auf Offenheit aus, auf die Erwartungshaltung: Wie geht es weiter? Der Motivbestand bevorzugt kurze, fassliche Formulierungen.

Immer wieder meldet sich in den beiden Fagotten im Zusammenklang von *d* und *c* eine pausendurchsetzte Trillerfigur, die den Hörer veranlasst, die übrigen Kurzmotive dazu in Beziehung zu setzen. Kurzum: eine Musik ausformulierter Fragezeichen, die im zweiten Canto dann eine Antwort erhält.

Das Intermezzo secondo ist das am breitesten angelegte Stück: eine 70-taktige Nachtmusik von sinfonischer Machart und Ausdehnung. Nachschlagende, Flötenenterzen, hohe Geigenlinien, Englischhorn-Kantilene und die Oboen als Doppelaulos: Trojahn imaginiert hier nächtliches Lauschen, und wenn die Oboenterzen sich bereits zum Schluss des ersten Intermezzos angedeutet haben, so macht dieser Rückbezug die zyklische Anlage dieses Fünfsätzers sinnfällig. Gleiches gilt für motivische Übernahmen – etwa die nachschlagenden Flötenenterzen – im Schlusstück, insbesondere wird hierbei eine vom großen *Es* aus aufsteigende Des-Dur-Skala in der zweiten Harfe zu einem Baustein von größter Wichtigkeit. Denn der Schluss-Canto ist über dieser Skala in der Art einer Passacaglia gebaut. Überdies wird das Skalenmotiv auch in Augmentations- und Diminutionsform, mitunter sogar überlagert angespielt und schließlich auf den Text »O ombra del morir« (O Schatten des Todes) vokalisiert.

Der enge Bezug der beiden Schlusssätze erklärt sich aus der Entstehungsgeschichte, denn beide waren zunächst in einer einsätzigen Form miteinander verbunden. Diese Vorform findet sich in der Konzertarie *O nott', o dolce tempo*, die Trojahn im April 1995 in Düsseldorf mit den Düsseldorfer Synchronikern und mit dem Tenor Eberhard Lorenz als Solist uraufgeführt hat. Auch hier intoniert der Solist den zentralen Vers vom Schatten des Todes auf das Skalenmotiv. Ohnehin ist es reizvoll zu verfolgen, wie Trojahn aus der mitunter recht hoch liegenden Gesangslinie des Solisten den Chorpast entwickelt und wie er auch den Orchesterpart für die Umarbeitung modifiziert hat.

»Frammenti di Michelangelo«

Über die Entstehung der *Frammenti di Michelangelo* für Koloratursopran und 13 Bläser, die unter Trojahns Leitung im April 1995 mit der Sopranistin Julie Kaufmann und dem Bläserensemble der Berliner Philharmoniker in Köln Premiere hatten, hat der Komponist im Programmheft der Uraufführung Auskunft gegeben (TS, 392–402). Danach erklärt sich die kammermusikalische Bläserbesetzung – die Kontrafagottstimme kann fakultativ wie in der Uraufführung vom Kontrabass übernommen werden – aus Trojahns Hochschätzung für Mozarts *Gran partita* KV 361. Deren Serenadenbesetzung hatte er gleichfalls auf seine Bearbeitung früherer Mozart'scher Konzertarien (KV 83, 178 und 88) übertragen, von denen die ersten beiden im selben Konzert uraufgeführt wurden.

Kapitel 6

Solistische Gesänge mit Orchester

DASS MANFRED TROJAHNS ŒUVRE auch außerhalb der Oper vielfach vom Zusammenwirken der menschlichen Stimme und Instrumenten in unterschiedlichen Besetzungen geprägt ist, wurde an etlichen Stücken für Gesang und Orchester deutlich, die in anderem Zusammenhang bereits vorgestellt wurden. Insbesondere in den Werkgruppen, die sich mit Trojahn und den Dichtern Georg Trakl, Michelangelo, Tankred Dorst und René Char beschäftigten (Kapitel 5), war dieser Besetzungstyp häufig vertreten. Und auch in den Kompositionen auf geistliche Texte (Kapitel 9) wird man ihm wiederbegegnen. Hier nun wird das Augenmerk auf eine hoch bedeutende Partitur aus Trojahns früher Reifezeit gerichtet, nämlich auf die *Fünf See-Bilder*, außerdem auf zwei Zyklen von Orchesterliedern aus späterer Zeit, die *Liebeslieder* auf Texte von Heine aus dem Jahr 1997 und die *Terzinen über Vergänglichkeit* von 2014.

Die »Fünf See-Bilder«: Das erste orchestrale Großwerk nach den ersten beiden Sinfonien

Entstehungsgeschichtlich sind die *Fünf See-Bilder* für großes Orchester und Mezzosopran eng mit Trojahns biografischer Umbruchsituation der späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre verknüpft: Im Frühjahr 1980 kamen Trojahn und seine erste Frau Maren überein, sich zu trennen. Auch wollte es Trojahn, dessen zweiter Rom-Aufenthalt in der Villa Massimo in diese Krisenzeit fiel, damals nicht recht gelingen, sich auf seine italienische Umgebung einzulassen, sodass ihm der europäische Norden, wie die *See-Bilder* zeigen, zu einem künstlerischen Fluchtpunkt wurde. Darüber hinaus verschränken sich in der Partitur literarische Interessen, kompositorische Reflexionen und musikstilistische Verortung auf einmalige Weise, weshalb dieser in den Jahren 1979 bis 1983 entstandene Zyklus als ein geglücktes Beispiel von Krisenbewältigung

durch die Kunst verstanden werden kann. Zwei kompositorische Großprojekte hatte Trojahn damals in der Villa Massimo in Angriff genommen, zum einen das 2. Streichquartett, zum anderen das erste von später fünf *See-Bildern*, das einzige, das ohne Gesangspart und ursprünglich als Solitär konzipiert wurde. Künstlerisch manifestiert sich in ihm »der Beginn einer Beschäftigung mit der Musik des Nordens, ein Finden der eigenen mentalen Zugehörigkeit. Diese Erkenntnis zog dann, während der Niederschrift des ersten *See-Bildes*, den Plan nach sich, weiter mit diesem Material umzugehen, seine Tendenz durch Texte zu verdeutlichen« (TS, 335). In diesem Zusammenhang fallen auch die Namen der Komponisten, auf deren Schaffen Trojahn mit seinem Stück reagiert hat: Sibelius und Nielsen. Ganz unmittelbar in die Arbeit am ersten *See-Bild* viel freilich auch die Beschäftigung mit der Musik Allan Petterssons. »Die Komposition der ihm posthum gewidmeten *See-Bilder*«, so Trojahn in einem Rückblick aus dem Jahre 1994, »wurde auch zum Prozeß des ›Abarbeitens‹ dieses Vorbildes, so wie es die 2. Sinfonie und das 2. Streichquartett für Mahlers Vorbildhaftigkeit gewesen waren« (TS, 269).

Als Referenzstücke aus der musikalischen Tradition führt Trojahn wiederum Edward Elgars Zyklus von Orchesterliedern *Sea Pictures* op. 37 und Ernest Chaussons *Poème de l'amour et de la mer* op. 19 an (TS, 382), beide gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. Außerdem dürften Claude Debussys *La Mer* und Benjamin Brittens *Four Sea Interludes from Peter Grimes* op. 33a als orchestrale Naturbilder Einfluss ausgeübt haben.³⁰ Zur nordeuropäischen Orientierung während Trojahns römischer Krisenzeit gehörte auch die Lektüre der Dichtungen von Hans Henny Jahnn. »Die Begegnung mit Jahnn« (TS, 247) habe ihn überhaupt erst auf die Komposition der *See-Bilder* gebracht. Allerdings fand er, als er sich entschloss, auf das erste *See-Bild* Orchesterlieder folgen zu lassen, bei dem Autor keinen Text, der sich damit hätte in Einklang bringen lassen. Es war Claus H. Henneberg, der Trojahn auf die Lyrik Georg Heyms aufmerksam machte. Vier Gedichte aus den letzten beiden Lebensjahren des Anfang 1912 tödlich verunglückten jungen Dichters wurden schließlich als Textgrundlage für die *See-Bilder* herangezogen: »Schatten von Kähen ...«, »Gegen Norden«, »Das schwarze Wasser stockt auf dem Kanal ...«³¹ und »Der Tod der Liebenden«. Überlegungen zum Verhältnis von Heyms frühexpressionistischen Versen zu Trojahns Musik und zur zyklischen Dramaturgie der *See-Bilder* seien zunächst zurückgestellt, da das Eingangsbild ja ursprünglich für sich stehen sollte. Zu seiner Beschreibung hat Trojahn einige Fingerzeige gegeben – etwa hinsichtlich der Zweiteiligkeit der Komposition: Ungefähr bis zur Satzmitte staut sich die Musik in mächtigen Steigerungswellen bis zum fünffachen Forte auf, um dann wie eine sich brechende Woge

zusammenzustürzen, woraufhin Raum bleibt für ein in äußerster Zurückhaltung sich ausbreitendes Cantabile. Offenbar war diese räumliche Disposition eine Grundidee für die musikalische Satzgliederung; biografisch unterfüttert wurde sie »durch die Nachricht vom Tode Allan Petterssons, die mich während der Arbeit am Schlußteil erreichte« (TS, 436). Die Parallele zu Anton Bruckners Beendigung des Adagios seiner 7. Sinfonie unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode Richard Wagners liegt auf der Hand. Es mag also persönliche Betroffenheit im nordisch-dunklen Timbre des Schlusses zum Ausdruck kommen, für die Eigenart dieses *See-Bildes* ist aber bedeutsamer, dass es Musik gleichsam in zwei Aggregatzuständen zu Gehör bringt: höchste Bewegtheit und Verdichtung einerseits und tiefe Ruhe und Reduktion aufs Wesentliche andererseits. Durch diese Konzeption gelingt erst die Naturassoziation. Und so wird das *See-Bild* zur Klangmetapher für das zunächst aufgewühlte, dann in nächtlicher Stille liegende Meer. Indem Trojahn die für Petterssons Musik so charakteristischen ostinaten Rhythmen anspricht, »die von vielfältigen Melodieentwicklungen überlagert werden« (TS, 436), gibt er einen wichtigen Hinweis auf die Machart der eigenen Komposition in deren erster Hälfte. Auch sieht er »in der Strukturierung großer Zeiträume« (TS, 264) den Einfluss Petterssons auf die *See-Bilder*. Um aber die Art der Darstellung – oder besser gesagt: der Musikinszenierung – zu begreifen, hilft eine Bemerkung Trojahns über Sibelius weiter, wenn er meint: »Die Musik Sibelius' ist im Gegensatz zu der Mahlers bemüht, sich von der Sprachfähigkeit zu befreien« (TS, 180). Das nun trifft in hohem Maße auch auf Trojahns Komposition zu.

Hierzu sei ein Blick auf den unmittelbaren Anfang des ersten *See-Bildes* geworfen: Nach einer vehementen, hoch expressiven Eingangsgeste des Orchesters, lässt das Englischhorn über aufsteigenden Bässen eine Weise ertönen, die im Sekundwechsel *b-as* ihren Anfang nimmt. Diese melancholische Englischhornweise, die übrigens geradezu prototypisch für Trojahns Gebrauch dieses Instruments ist, mutet im musikalischen Zusammenhang gewissermaßen exterritorial an, als klänge sie von einem anderen Ort herein. Es sei bereits jetzt verraten, dass sie auch in den anschließenden Gesängen ihre Bahnen ziehen wird, unbeeinflusst von dem sie umgebenden musikalischen Geschehen; und so ist sie gleichsam die *Idée fixe* des ganzen Zyklus und ein Dingsymbol, zu dem sich die sonstige *See-Bilder*-Musik ins Verhältnis setzt.

Hier ist aber der Musik nicht darum zu tun, sprachfähig zu sein. Diese Musik sagt letztlich nichts, dafür aber stellt sie dar, und so gestaltet sie ein Klang-Bild. Dessen Faktur ist mit Trojahns Stichwort der »Überlagerung« treffend beschrieben. Und so üppig sich die Komposition in ihrer ersten Hälfte entfaltet, so spannungsgeladen sie sich auftürmt, so stark konzentriert sie sich

hierbei auf ihren motivischen Bestand. Gerade die erwähnten aufsteigenden Basslinien strukturieren das Geschehen ganz wesentlich. Und oft genug baut sich ein enormes Spannungspotenzial auf, sobald sich die Motive ineinander verhaken, wenn etwa in sequenzartigen Verläufen Trompeten und Hörner einander einen Überbietungswettbewerb liefern: ein musikalisches Abbild chaotischer Kraft, tobend in der Brandung. Atemberaubend auch, wie auf einem lang gehaltenen, sich mehrfach umfärbenden signalhaften hohen *cis* die Musik plötzlich erstarrt, als sei sie schockgefroren. Dann erst stürzt sie in sich zusammen, um für die Cantabile-Hälfte den Platz zu räumen.

Auch möchte man in diesem Zusammenhang darüber spekulieren, ob sich im melodischen Material bereits Trojahns Plan einer Fortsetzung des Stücks als Liederzyklus widerspiegelt. Denn in den Phrasen der mit der Bassflöte gekoppelten Celli klingt schon jener mehrmalige Wechsel in der kleinen Terz an, der alsbald immer wieder die Gesangslinien des Mezzosoprans prägen wird. Da sich in den auffälligen Terzwechseln überdies eine Anspielung auf die Musik zu dem Film *Jules et Jim* verbirgt, scheint also in die ansonsten nordische Tönung des *See-Bilder*-Zyklus immer wieder ein französisches Farbmoment hinein. Natürlich hat Trojahn die Englischhornweise in dieses über dem großen Kontrabass-C und Geigen-Flageolets sich ausbreitende Ausklang-Szenario hineingenommen. Dessen letzte Auffälligkeit ist in der Pianissimo-Umgebung ein heftig angeblasener und dann ins Nichts verklingender es-Moll-Akkord der tiefen Klarinetten.

Die Weiterführung des *See-Bildes* durch Orchesterlieder ästhetisch plausibel zu machen, gelingt durch die konzeptionelle Leitidee, zyklischen Zusammenhang herzustellen. Dies zeigt sich bereits in der achsensymmetrischen Anlage des Zyklus: In den Nummern eins, drei und fünf ist das große Orchester eingesetzt, in den Zwischenliedern zwei und vier ist der Orchesterapparat verringert, so dass im vierten *See-Bild* die Streicher über dem Solokontrabass sogar nur noch paarweise besetzt sind. Hinzu kommt, dass die Bilder drei und fünf passagenweise in Paraphrase und sogar in wörtlicher Übernahme die Brandungsmusik des ersten Bildes rekapitulieren. Doch auch darüber hinaus ist die motivische Vernetzung mit dem Ur-Bild so engmaschig gearbeitet wie in keinem einzigen Referenzwerk der von Trojahn reflektierten Tradition. Es ist ja nicht nur die *Idée fixe* der Englischhornweise, die hier von einem ins andere Bild hinübertönt. Darüber hinaus klingt in den tiefen Streichern immer wieder ein synkopisch schwebender, jambischer Begleitrythmus an, den Trojahn aus den fünfhebigen Jamben der Heym-Gedichte abgeleitet hat. Da aber in den Vokallinien das Metrum wie aufgelöst scheint, entsteht der Eindruck, als habe sich das Metrum vom Vers gelöst und sei als musikalisches

28.11. bis zum 2.12. ist Trojahn Composer in Residence der Salzburger Dialoge/Festival für Musik: Uraufführung des *Libera me* mit Andrew Staples als Tenorsolist und der unter der Leitung von Louis Langrée spielenden Camerata Salzburg.

- 2013** Porträtkonzert am 10. Januar mit Kammermusik und Liedern an der Hochschule für Musik und Theater München. UA der Pasolini-Vertonung *Le ceneri di Gramsci* mit Dietrich Henschel und dem Ensemble Musikfabrik (Leitung: Peter Rundel) am 13.12. in Rom.
- 2014** Komposition des Orchestersatzes *In mezzo alle ombre*; die für 2020 angekündigte Uraufführung in Osnabrück unterbleibt wegen der Coronapandemie. UA des kleinen A-cappella-Zyklus *Ungewisses Licht* durch das Ensemble Cantus Stuttgart und seinen Dirigenten Jörg-Hannes Hahn in der Cannstatter Stadtkirche in Stuttgart am 13.6., hervorgegangen aus dem gleichnamigen Einzelsatz, der vier Jahre zuvor vom MDR Rundfunkchor unter der Leitung von Howard Arman erstmals in der Leipziger Peterskirche aufgeführt worden ist. Zur Feier von Richard Strauss' 150. Geburtstag werden am 18.6. in Garmisch-Partenkirchen Trojahns *Terzinen über Vergänglichkeit* im Rahmen des Richard-Strauss-Festivals mit Marlis Petersen als Solistin aufgeführt. UA der auf René Chars *Quitter*-Texten beruhenden und dem *Quitter*-Zyklus zugehörigen Kompositionen *L'Éternité à Lourmarin à Albert Camus* und *L'Allégresse* am 13.7. während des Festival d'Aix-en-Provence, gemeinsam mit dem Ensemblestück *Contrevenir*, einer »musique à la mémoire de H.W. Henze«, die zwei Jahre zuvor in Frankfurt erstmals aufgeführt wurde.
- 2015** UA von *Introduzione e scherzettino* für zwei Trompeten und Horn am 10.1. in Ljubljana. Am 4.5. ist Trojahn Gastkomponist an der Universität Mozarteum. Ohnehin hält er sich in Salzburg auf, da er für die tags darauf stattfindende österreichische Erstaufführung der *Limonen aus Sizilien* in der Bühnenausstattung seiner Frau die Inszenierung des I. Teils übernommen hat (Regie der Teile II und III: Mascha Pörzgen).
- 2016** Für die Osterfestspiele Salzburg komponiert Trojahn den Zyklus für Sopran und Instrumentalensemble *Four Women from Shakespeare* (UA am 22.3.), der auf die 2012 entstandenen Klavierlieder *Three Women from Shakespeare* zurückgreift. UA des *Nocturne – Minotauro-machie* am 23.3. in Paris. Reinhild Hoffmann choreographiert Trojahns Zyklus ... *une campagne noire de soleil* für Kassel (UA: 15.5.).
- 2017/18** Trojahn ist Fowler Hamilton Visiting Research Fellow der Christ Church in Oxford.

- 2017** Schweizer Erstaufführung des Musiktheaters *Orest* am 26.2. in Zürich und UA der *Sonata V* für Klarinette und Klavier am 6.3. daselbst. UA des Stücks für Chorgruppen, Soli und Ensemble *Les Dentelles de Montmirail* am 1.5. in Köln. Das Melodram *Verpasste Gelegenheiten* (ohne Texteinfügungen mit den *13 Bagatellen für Klavier* identisch) wird mit dem Komponisten als Sprecher am 16.7. in Duisburg und die Wolfgang Rihm gewidmete Nietzsche-Liedergruppe *Die Sonne sinkt* am 1.7. in Bad Kissingen uraufgeführt.
- 2018** UA der »Scène pour mezzosoprano et piano« *Danse macabre* auf einen Text Charles Baudelaires durch Florence Losseau und Jan Philip Schulze am 1.7. in Bad Kissingen und des 5. Streichquartetts durch das Kuss-Quartett am 9.11. in Hannover.
- 2019** An der Wiener Staatsoper wird *Orest* nachgespielt (Premiere am 31.3.). Am 29.6. UA der *Drei Trakl-Lieder* in Bad Kissingen.
- 2020** UA der beiden Chorsätze *Urworte. Orphisch* am 24.41. in Leipzig, der »reflexiven Szene« *Ein Brief* am 8.2. in Bonn (musikalische Leitung: Dirk Kaftan, Regie: Reinhild Hoffmann, Holger Falk als Chandos) und des Melodrams *Sonette an Orpheus* mit Oliver Wille (Violine), Markus Becker (Klavier) und Udo Samel (Sprecher) am 9.8. in Hitzacker.