

Eberhard Kneipel

## Bewahren und Verändern

Anmerkungen zu Johann Cilenseks Konzertstücken

Johann Cilensek ist kein Komponist, dem Werke massenhaft aus der Feder fließen. Die Ergebnisse seines schöpferischen Weges, der bis jetzt rund vier Jahrzehnte währt, bleiben überschaubar – es sind an die dreißig Werke. Eine solche vergleichsweise geringe Anzahl mag sicherlich auch Ämtern und Verantwortung geschuldet sein, die der Komponist als Hochschullehrer und als Rektor der Franz-Liszt-Hochschule Weimar, als Vizepräsident des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, als Mitglied der Akademie der Künste und Leiter einer ihrer Meisterklassen lange Zeit wahrzunehmen hatte und zum Teil auch heute noch mit der gleichen Engagiertheit und menschlichen Verbindlichkeit wahrnimmt. Mehr aber noch rührt sie wohl von der Gründlichkeit her, mit der sich Cilensek *künstlerischen* Anforderungen gestellt hat und dabei individuelle Lösungen und Äußerungsformen in sein Schaffen und damit zugleich für das Profil und die Entwicklung unserer Musikkultur einbrachte.

Sieht man von zwei Liederzyklen und einigen Kammermusikwerken ab, dann sind es im Grunde genommen zwei Gattungen, die im Werk Johann Cilenseks dominieren: das Konzert und die Sinfonie. Blickt man zurück, dann scheint es zudem fast noch so, als fungierten die fünf Sinfonien (1954 bis 1959), die Sinfonietta (1963) sowie das »Mosaik« für Streicher (1973) lediglich als eine Art »Durchgangsphase« zwischen den fünf frühen Konzerten und der Folge von sieben Konzertstücken, die 1966 mit dem für Klavier und Orchester anhebt.

Auszumachen sind mehrere Konstanten an Schaffensprinzipien bei Cilensek, der zunächst einmal in engem Traditionsbezug zu Hindemith und Bartók, aber auch zu Prokofjew und Schostakowitsch antritt: die Neigung zum polyphonen Denken, die Betonung des konzertanten Elements (das zugleich auf die Sinfonik zurückwirkt), die Variationstechnik, die dem Konzert und der Sinfonie eigentümliche Gattungsspezifika in Bezug auf die Dialektik konträrer musikalischer Gestalten und deren dramaturgische Bedeutsamkeit für Formstruktur und Sinngehalt. Hinzuweisen ist aber zugleich sehr nachdrücklich auf einen kontinuierlichen Prozeß der Differenzierung derartiger Mittel: Cilensek (sieht man einmal in stilistischer Hinsicht von den Anfängen ab) wiederholt sich nicht: Jedes Werk beschäftigt sich (lassen wir »Inhaltliches« einmal beiseite) mit stets veränderten materialen, strukturellen und formellen Beziehungen und Gestaltungsabsichten. Das beweist die durchaus eigene Physiognomie jeder Sinfonie ebenso wie die der nachfolgenden Konzertstücke. Und mit ihnen führt der Weg (nicht ohne den Ansatz bei der 5. Sinfonie) von dem

individuell bestimmten Umgang mit der Dodekaphonie und Anklängen des Punktualismus über Klangflächentechnik bis hin zur meisterhaften Verschmelzung mit (oder Einschmelzung von) fundamentalen Errungenschaften der Kompositionsweise Witold Lutoslawskis. (Mit ihm, der gleichfalls 1913 geboren wurde, teilt Cilensek das schrittweise Ausprobieren und Ausdehnen kompositorischer Verfahren von Werk zu Werk!) Dafür sind in etwa die aus Zwölftonklängen entwickelte, »begrenzte« oder »kontrollierte« Aleatorik selbständiger Motiv-Formeln charakteristisch, ebenso der »aleatorische Kontrapunkt« im Zusammenspiel der einzelnen Instrumentalstimmen und die »mobile Form«, ihre aus dem Kontrast dirigierter (völlig fixierter) und nicht dirigierter (aleatorischer) Sektionen erwachsende Flexibilität. Zudem wäre noch die Verwendung von Mikro-Intervallen und der Fortfall der thematischen Arbeit (im strengen Sinne) anzuführen. Gewonnen werden so die klangliche Verfeinerung, Sensibilisierung und Farbigkeit der Tonsprache, eine erhebliche Freiheit der Formung und damit insgesamt – als übergeordnetes Ziel, das etwa die Textwahl der »Jenaer Gesänge« (1981), der Vorspruch zum »Konzertstück für Orgel« oder auch die Satzbezeichnungen jener für Klavier und für Viola verraten – die fortwährende Vertiefung und Differenzierung des musikalischen Ausdrucks als Wahrnehmungsebene der inhaltlich-geistigen Sinnggebung der Werke. Und hier nimmt Cilensek in den siebziger und achtziger Jahren an einer Entwicklung teil (bezeichnenderweise mit mehreren Vertretern der »Leipziger Schule«, doch stärker noch mit jüngeren Kollegen und ihren Werken), die ein solches neu erschlossenes, reicheres Klangempfinden und Klangerleben als Äußerung weiter gefaßter, vertiefter Realitätsbezüge begreift und anwendet. Da geht es auch nicht mehr nur um die Dynamik und die Konflikthaftigkeit von Lebensprozessen, sondern auch um die Artikulation neu entwickelter Schönheitsvorstellungen als gedankliche und lyrisch-poetische Ausdrucksbereiche.

Indem Cilensek in diesem musikalischen Denk- und Kompositionsvorgang seine – oben skizzierten – personalstilistischen Mittel und Eigenarten nicht aufgibt, wird möglichen Nachteilen bei der Anwendung der Technik Lutoslawskis (Statik des musikalischen Verlaufs, Zerfließen der Entwicklung, Entstehen bloßer Farbspiele) von vornherein begegnet. Die beiden Reihen kompositorischer Ergebnisse, wie sie von Cilensek bis zum »Mosaik« entwickelt wurden und wie sie bei Lutoslawski in Werken wie »Venezianische Spiele« (1961), »Livre pour orchestre« (1968), Cello-Konzert (1370) oder später noch in dem Liederzyklus »Les espaces du sommeil« (1975) voll präsent sind, vereinen sich erstmals auf neue und faszinierende Weise im »Konzertstück für Violine und Orchester« (1974), um dann in unterschiedlicher Durchdringung und Gewichtung den Charakter der folgenden Stücke zu bestimmen, bis das vorerst letzte, das für Trompete (1987), auf solche Freiräume (rein äußerlich) wieder zu verzichten scheint...

Die Werke Cilenseks, vor allem aber die Konzertstücke – und das dürfte bislang deutlich geworden sein –, lassen eines erkennen: Der Komponist erstrebt keine experimentellen, spektakulären Neuerungen, sondern bemüht sich um einen Kunstfortschritt, der auf übergreifende Synthesen zielt. Das zeigt sich – zusätzlich zu den bereits benannten Fakten – auch in kompositorisch-handwerklichen Details: Die Anwendung der Dodekaphonie geschieht eher in der Art von Modi statt von Reihen, Ton- und Motivwiederholungen ermöglichen melodische Schmiegsamkeit und Faßlichkeit. Dreiklangsbildungen oder bi- bzw. polytonale Akkordschichtungen vermitteln den Eindruck des Vertrauten. Markante Kern-Intervalle stehen als

Ausgangs- und Fixpunkte der musikalischen Entwicklung. Rhythmische Flexibilität wird durch progressive Verkürzung der Tondauern, Akzentverschiebung sowie Überlagerung irregulärer Werte erreicht und begünstigt die Bildung von Klangflächen. Und das Wiederholungsmoment sorgt sowohl in der freien Anlage der Binnenformen als auch in der Gesamtdramaturgie der Werke für Geschlossenheit. Alles das sind nicht unwesentliche Rezeptionsvorgaben für den Hörer dieser Konzerte. Angeregt zu den Werken, die durch namhafte Solisten, Dirigenten und Klangkörper in unser Musikleben gelangt sind, wurde der Komponist durch sein Interesse für das jeweilige Instrument. Er studierte dessen spieltechnische Möglichkeiten und auch die Fertigkeiten des ins Auge gefaßten Solisten solange, bis ihm die Klangwelt aufgegangen und die Gestaltungsidee für sein Werk gekommen war, das er dann mit den Instrumentalisten durchsprach. Sie haben sich dann mit Nachdruck für diese Musik eingesetzt ...

Analog zur 5. Sinfonie präsentiert sich das »Konzertstück für Klavier und Orchester« (1966, Dieter Zechlin) als Folge dreier Charakterstücke. Dodekaphonie und Punktualismus dienen der Erweiterung des Ausdrucksvermögens, wobei der neuartige Lyrismus und eine formkonstituierende Klangfarbendramaturgie (bei Dominanz des Klaviers) auffallen. Das filigrane Motivspiel der »Fantasie« exponiert Intervalle (Quarte, Tritonus), die die Struktur der Reihe und des Satzes bestimmen. Dessen Entwicklungsform läßt der zart fließenden Poesie des Beginns die Energie einer virtuoson Kadenz folgen und diese Steigerung in die Klangexplosionen eines dritten Teils münden, die Solo und Orchester mit einem zwölfkönnigen Klangfeld auslösen. Dunkle Klangfarben und gemessen schreitender Rhythmus weisen dem »Adagio« den Charakter einer Trauermusik zu. Der klagenden Flöten-Kantilene folgt die Trauermarsch-Weise des Klaviers. Die Kombination des Materials und zunehmende Dynamik und Erregung versuchen im Mittelteil den Ausbruch aus dieser Haltung. Doch die Reprise kehrt mit mannigfaltigen instrumentalen Varianten zum Gestus des Anfangs zurück. Erst die Motorik und Turbulenz und die polyphonen Steigerungen der »Tokkata« erzwingen – trotz retardierender Momente – den endgültigen Durchbruch zu Kraft und Selbstbehauptung. – Cilensek exponiert mit diesem Werk ein sich mehrfach wandelndes, doch prinzipiell gültiges dramaturgisch-inhaltliches Grundmodell.

Das einsätzliche »Konzertstück für Violine und Orchester« (1974, Konrad Other) ist deutlich in vier kontrastierende Teile (mit fließenden Übergängen) gegliedert: die umfangreiche Kadenz der Violine mit Expositionsfunktion, das lebhaft-spielerische Dialogisieren von Solo und Tutti, lyrische, gedankenvolle Sanglichkeit und virtuos auftrumpfende Spielfreude. Die in diesem Stück vollzogene Materialsynthese und weitere Ausdrucksdifferenzierung, wie sie bereits beschrieben wurde, setzt sich im »Konzertstück für Viola und Orchester« (1977, Alfred Lipka) fort. Der Charakter der beiden rhapsodisch wirkenden Sätze wird bereits durch ihre Überschriften benannt: Aus diffusem Klangmaterial entfaltet die »Ballade« getragenes, teilweise elegisches Melos, das nach einem konzertant bewegten, auch Hymnus und Marsch einbeziehenden Mittelteil im innig gehaltenen Schlußabschnitt wiederkehrt. Dreigeteilt ist auch der 2. Satz: nach einleitenden Tutti-Schlägen das rasante, durch wenige Episoden unterbrochene »Spiel« zwischen Viola, Orchestergruppen und Tutti; in der Mitte ein ausgedehnter schwärmerischer »Gesang«, den das zarte Klanggewebe von Streichern, Harfe und Vibraphon durchwebt; am Schluß, mit rhythmisch

vielschichtigem Orchestersatz dramatischer Steigerung und Korrespondenz zur Virtuosität des 1. Satzes der selbstbewußt-bravouröse »Abgang«.

Einige wichtige Entsprechungen ergeben sich von hier aus zum »Konzertstück für Flöte und Orchester« (1979, Richard Waage): Zweisätzigkeit, Rückgriffe auf das Ausgangsmaterial in den Satzenden und am Werkschluß (Bogenform); ausgeprägte Grundcharaktere der Sätze, deren deklamierendes bzw. sangliches Melos und kapriziöse Lockerheit sich als Kontrast jeweils in den Mittelabschnitten des anderen wiederfinden. Mit der gleichen Klangfantasie wie in den Streicher-Stücken, wird hier der Ausdrucksradius durch virtuosen Einsatz von Solo und Orchesterinstrumentarium vielfältig ausgeweitet.

Das »Konzertstück für Horn in F und Orchester« (1982, Peter Damm) erhält durch den auffälligen dramatischen Impetus der Musik seine besondere Stellung, Die ersten beiden Teile des einsätzigen Werkes exponieren in der auftrumpfenden Orchestereinleitung und mit der Horn-Kadenz intervallisch-strukturelle und melodische Elemente, die für die folgenden vier Abschnitte bestimmend werden. So folgt der dritte Teil mit einer breit angelegten Horn-Kantilene, der Streicher, dann Holzbläser, Harfe und Schlagzeug eine geradezu impressionistische Farbgebung und Atmosphäre verleihen. Einem dynamischen Orchesterhöhepunkt folgt in Teil 4 der Rückgriff auf die Horn-Kadenz – bei Intensivierung des musikalischen Ausdrucks. Virtuosität und Klangfarben-Spiele im vorletzten Teil führen dann zum ruhig-besinnlichen Epilog, Das Horn rekapituliert –im weichen Klang von Streicherlinien und zarten Farbtupfern des Schlagzeugs und der Harfe – seinen »Einstieg« ins musikalische Geschehen ... Im einsätzig-fünfteiligen »Konzertstück für Orgel, Streicher und Percussion« (1984, Mathias Eisenberg) wird das musikalische Geschehen nicht nur vom Miteinander, sondern auch von spürbarer Selbständigkeit und Konfrontation der drei Partner bestimmt. Folgt die kompositorische Entwicklung wiederum den bereit praktizierten Verfahren, so wird andererseits das aleatorische Element weitgehend zurückgenommen und beschränkt sich (wie auch im nächsten Stück) nur noch auf die Solo-Kadenzen. Dafür fällt der nachdrückliche Bezug auf Intonationen und Formen von Choral, Hymne und Passacaglia auf sowie der alles Material zusammenfassende Höhepunkt des fünften Teils, der dennoch nachdenklich im einstimmigen Spiel der Orgel verklingt. Erstmals kommentiert der Komponist hier ein Werk inhaltlich: »Im Bemühen, die heutige Bedrohung des Lebens voll zu erfassen, ermutigt durch die weltweiten Anstrengungen, Unheil zu verhüten, schrieb ich diese Besorgtheit, Nachdenken und auch Zuversicht reflektierende Musik.«

Die Uraufführung des »Konzertstücks für Trompete und Orchester« (1987) soll im Frühjahr 1989 durch Ludwig Güttler und das Philharmonische Orchester Erfurt unter Leitung von Udo Nissen erfolgen. Das Werk besteht aus vier Sätzen. Im ersten alternieren die virtuos Kadenzen des Solisten (Liberamente) mit knappen Orchesterzischenspielen (Allegro molto). Der Trompete sind technische Brillanz und mannigfaltige Klangfarben bis hin zum zweistimmigen Spiel (wie zuvor bei der Flöte) abverlangt: Signale, chromatische Wechselnoten, Laufwerk, Triller, Glissandi, Terzketten, Kantabilität, Echo-Wirkungen. Dabei exponiert sie zugleich wichtiges motivisches Material (Halbton, Tritonus, Quinte/Quarte), das wiederum allmählich zum chromatischen Total aufgefüllt wird. Mehrfach entstehen dabei Klangkomplexe, die sich aus schnellen Figuren und langen, auf die Kernintervalle bezogenen

Haltetönen zusammensetzen – ein Verfahren, das an die Kompositionstechnik Isang Yuns gemahnt. Das Orchester – in engem Bezug auf dieses vorgestellte Material – intensiviert den musikalischen Verlauf und weitet den Klangraum dynamisch und farblich weiträumig aus. Im 2. Satz (Allegro vivace) bezieht sich zunächst die Schlagzeugeinleitung auf das konstitutive intervallische Material; das Orchester läßt knapp das Signal-Motiv folgen, das die Trompete dann in drängenden Repetitionsfiguren wiederholt und ausarbeitet. Nach konzertantem Wechselspiel mit Schlagwerk und Streichern und knappen flächigem Orchesterübergang schließt sich ein Grazzoso-Teil an. Der Part der nunmehr gestopften Trompete verläuft spielerisch-locker linearer, mit Quintolen und Trillern durchsetzt und wird vom Streicher-Pizzikato mit den charakteristischen Intervallfolgen und Holzbläser-Einwürfen begleitet. Energische Orchesterbewegung und ein massiver Klanghöhepunkt verdrängen diesen lockeren Gestus im Mittelteil; dieser kehrt jedoch nach einer Generalpause und Signal- und Triolen-Reminiszenzen zurück – durch das Orchester freilich mit energischeren Konturen versehen. Sensible Klangfarben, die Verdünnung des Orchestersatzes und die Verringerung des Tempos leiten die variierte Reprise des Satzbeginns ein. Als Schluß stehen die lang gehaltenen, hymnischen Klänge eines Adagio-Abschnitts als ff-Höhepunkt. Auch der 3. Satz (Andante) zeigt latente Dreiteiligkeit. Haltetöne der Violinen und Pizzikato-Motive der tieferen Solo-Streicher bereiten die getragene Melodielinie der Trompete vor. Deren bestimmende Intervalle (Halbton, Terz, Sexte) werden von knappen Einwürfen der Blechbläser echoartig wiederholt. Mit pathetischer Geste folgt das Orchester. Der Mittelteil ist mehrfach gegliedert. Der Gesang der Trompete verläuft fließender und rhythmisch flexibel. Holzbläser und Streicher bauen locker bewegte Motiv- bzw. Glissando-Flächen auf, denen sich bewegteres Figuren-Spiel der Trompete hinzugesellt. Nachdem die Orchestergruppen melodisches Material und Begleitfiguren untereinander ausgetauscht und damit eine erneute Steigerung vollzogen haben, leiten Anklänge an den Solo-Einsatz und Bläser-Hymnik zum ruhigen Satzschluß über.

Der 4. Satz (Presto) liefert das brillante Finale. Repetitionsfiguren des Schlagzeugs, der Streicher und der Flöten legen den Bewegungsimpetus fest, dem die Trompete mit Triolen analog zum 2. Satz folgt. Konträr dazu wird danach das melodische Element betont – die Linie des Soloinstruments wird durch eine aus komplementären Rhythmen bestehenden Orchesterfläche gestützt »(Ersatz« für die früheren aleatorischen Bildungen) und durch Solo-Bläser kontrapunktiert bzw. ergänzt. Nach Wiederholung, Steigerung und Blechbläser-Hymnik erfolgen auch hier Rückgriffe auf den Anfang des Satzes, wobei sich die Trompete mit einem bewegten, signalartigen Abgang verabschiedet. Nach kräftigen Orchestergesten setzen die Pauken den markanten Schlußpunkt.

Auch dieses Konzertstück beweist – wie alle anderen –, daß weder der Rückgriff auf die Selbstgenügsamkeit sattnam bekannter Spielmusiken noch ein Katalog moderner Klangmittel oder weltfremdes Materialgebastel beabsichtigt sind. Cilensek ist es gelungen, in diesen Werken mit neuem Material und neuen Gestaltungsmitteln, ohne Aufgabe bewährter musikalischer Denkmuster, der Dynamik und der Schönheit unseres Lebens Ausdruck zu verleihen und dem Hörer im Kunstwerk genußvoll zu vermitteln. Bewahren und Verändern vermochte er zur stimmigen Synthese zu fügen.

