

Frau Musica (nova)

Programmheft

---

# tempora mutantur

Cecilie Ore

---

04. November 2001

im Deutschlandfunk Köln

Veranstalter  
Frau Musica (nova)  
DeutschlandRadio

Konzeption, Programmheft  
Gisela Gronemeyer

Druck  
Prima Print, Köln

Mit Unterstützung des Norwegischen Außenministeriums

**DeutschlandRadio**



Ministerium für  
**Städtebau und  
Wohnen,  
Kultur und  
Sport**  
des Landes  
Nordrhein-Westfalen

## „tempora mutantur“

Uraufführung des Gesamtzyklus

„non nunquam“ (1999) für Streichtrio  
*Cikada*

„semper semper“ (1998) für Saxophonquartett  
*Saxofon Concentus*

„ictus“ (1997) für sechs Schlagzeuger  
*Schlagquartett Köln* mit Gästen  
Leitung: Christian Eggen

„nunquam non“ (1999) für Ensemble  
*Cikada*  
Leitung: Christian Eggen



## Den Moment erweitern Cecilie Ore im Gespräch mit Gisela Gronemeyer

*Du hast deine musikalische Laufbahn mit einem Klavierstudium begonnen. Wie bist du dann zum Komponieren gekommen?*

Durch elektroakustische Musik und durch Experimente im elektronischen Studio an der Musikhochschule in Oslo. Dieses Studio verfügte über einige primitive Analoggeräte, mit denen man Klangfarbe und Zeit umformen konnte. Meine Faszination für Zeit-Prozesse und wie ich damit umgehen konnte, hat hier angefangen.

*Aber war nicht dein erstes Stück ein Ensemblestück ohne Elektroakustik?*

Bevor ich ins Ausland ging, hatte ich angefangen, Instrumentalmusik zu komponieren. Es war einfach der nächste Schritt, die Klangmöglichkeiten zu erweitern. Und man kann in diesen sehr frühen Stücken hören, daß meine Instrumentalmusik schon sehr stark von der elektroakustischen Klangwelt beeinflusst war. Man darf nicht vergessen, daß es in Norwegen zu dieser Zeit kein professionelles elektroakustisches Studio gab, in dem ich arbeiten konnte, so daß ich zum Studium ins Ausland gehen mußte, um weiterzukommen. So studierte ich Komposition bei Ton

de Leeuw am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam und elektroakustische Musik am Institut für Sonologie in Utrecht.

*Mit welchem Stück hast du deine eigene Sprache als Komponistin gefunden?*

Ich denke, man kann Spuren davon bereits im ersten Stück finden, aber nur Spuren. Die Entwicklung einer eigenen Sprache, die in sich stimmig und individuell ist, braucht Zeit. Beim Streichquartett „*praesens subitus*“ von 1989 habe ich zum ersten Mal das Gefühl gehabt, daß musikalische, strukturelle und technische Erfahrungen wirklich miteinander verschmolzen sind. Musikalischer Ausdruck und Technik bestimmen sich gegenseitig. Wenn man etwas auszudrücken hat, aber keine Technik, kann das Resultat ziemlich banal sein; wenn man Technik hat, aber nichts auszudrücken, kann das Resultat fatal sein. Ausdruck und Technik sind zwei Seiten einer Medaille.

*Mit „praesens subitus“ hast du dich voll und ganz der Instrumentalmusik verschrieben. Alle folgenden Stücke sind instrumental. Hast du das Interesse an elektroakustischer Musik ver-*

loren, nachdem du dich eine Zeitlang damit beschäftigt hast?

Ja und nein. Ich habe nicht ohne weiteres mein Interesse an elektroakustischer Musik verloren, aber wenn man im elektronischen Studio arbeitet, wird man von der verfügbaren Hard- und Software zu abhängig. Das erfordert sehr viel Zeit und Energie. Darum habe ich mich in dieser Zeit fast ausschließlich der Instrumentalmusik zugewandt. Sie ermöglichte eine andere Flexibilität, und ich konnte in Ruhe zu Hause sitzen und arbeiten. Aber in den letzten zwei Jahren habe ich mir ein eigenes Studio zu Hause eingerichtet, und ich arbeite jetzt wieder mehr auf dem elektroakustischen Gebiet. Die heute verfügbare Software ist so direkt und flexibel einsetzbar, daß technische Hindernisse oder Unmöglichkeiten nicht eigentlich vom Akt des Komponierens ablenken. Gerade habe ich eine elektroakustische Schattenoper beendet, die im Oktober beim „Ultima-Festival“ in Oslo aufgeführt wird.

*In den Stücken seit „praesens subitus“ beschäftigst du dich vor allem mit musikalischen Zeitverläufen. Sind solche Zeitvorstellungen schon in deinen früheren Stücken angelegt?*

Unbedingt. Schon in meinen frühen Stücken versuche ich, den Moment zu erweitern, die Zeit so auszudehnen,

daß sie in ihrem Verlauf nicht mehr linear erscheint.

*Was hat dich darauf gebracht?*

Das ist vielleicht nicht ganz und gar zu erklären. Aber Zeit und Zeit-Räume haben mich fasziniert, solange ich zurückdenken kann. Als Kind hatte ich immer das Gefühl, zu warten. Ich habe nicht auf irgend etwas oder irgend jemanden gewartet, aber der Akt des Wartens gab mir die Möglichkeit, einen Zeit-Raum zu schaffen, in einer Art Kontemplation der Zeit. Diese Haltung drückt sich in meiner Arbeit als Versuch aus, den Moment zu erweitern.

*Als wir im letzten Jahr über „ictus“ sprachen, hast du mir von einem wissenschaftlichen Buch erzählt, daß dich sehr beeindruckt hat. Wie war der Titel gleich?*

Es ist ein Buch von Frederik Stjernfelt mit dem Titel „Formens Betydning“ (Die Bedeutung der Form) und handelt von der Katastrophentheorie, die der französische Philosoph und Mathematiker René Thom in den sechziger Jahren entwickelt hat. Diese Theorie ist interessant, weil sie von der Beziehung zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Prozessen handelt. Die Katastrophentheorie sieht die Welt als ein Meer oder einen Strom von Möglichkeiten an und innerhalb dieses ununterbrochenen Flusses von Mög-

lichkeiten gibt es Wechselbeziehungen und Synchronisationsmomente, die diskontinuierliche und unerwartete Veränderungen hervorrufen. Man braucht nicht unbedingt eine Katastrophe zu untersuchen: Es kann auch ein ganz unbedeutender Vorfall sein. Folgende Fragen tauchen auf: Warum geschehen bestimmte Ereignisse plötzlich?

Geschehen unerwartete Ereignisse wirklich plötzlich oder sind sie vorbereitet? Der Theorie folgend sind die meisten Ereignisse gut vorbereitet; man kann sie nur nicht sehen oder hören, weil sie so schnell aufeinander folgen, daß sie als abrupter Vorgang erscheinen. Und dann gibt es Prozesse, die so langsam sind, daß man ihre Entwicklung sehr klar nachvollziehen kann. Ich finde diesen Ansatz sehr interessant, weil er auf eine breite Palette von Phänomenen angewendet werden kann. Er ist eine Möglichkeit der Betrachtung der Kunst, der Geistes- und Naturwissenschaften. Man kann ihn sowohl auf die Komposition als auch auf das tägliche Leben anwenden.

*Hast du dieses Buch gelesen, bevor du „praesens subitus“ komponiert hast oder später?*

Ich habe es später gelesen, aber es brachte mich zu einem besseren Verständnis dessen, was ich bereits tat. Ich hatte schon seit einigen Jahren

daran gearbeitet, Diskontinuität auf verschiedene Schichten von musikalischen Ereignissen zu projizieren, aber in einer mehr intuitiven Weise. Es war wunderbar, von einer Theorie zu lesen, die von den gleichen Problemen handelte, aber von einem philosophischen und mathematischen Standpunkt ausging.

*Was war für dich der unmittelbare Anlaß, „praesens subitus“ zu komponieren?*

Ich wollte die Beziehung zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Prozessen erforschen. In „praesens subitus“ gibt es eine ständig anwesende Schicht von Glissandi und Trillern. Aus diesem Material entsteht eine andere Schicht von rauhen Sul-Ponticello-Tremoli. Diese plötzlich einsetzenden Tutti-Tremolo-Blöcke bereiten allmählich die Erwartung der kommenden Ereignisse vor: unerwartete Tutti-Blöcke, die allmählich die ursprüngliche Glissando-Triller-Struktur ersetzen. Dabei ist wichtig, daß diese plötzlich einsetzenden Tutti-Blöcke nicht von außen aufgesetzt werden, sondern eine innere Konsequenz der Aktionen und Synchronisationsmomente im Material selbst sind. Dieses Material besteht aus einem Zeit-Netzwerk, das dem ganzen Stück zugrunde liegt. Dieses Netzwerk ermöglicht mir, konse-

quent zu arbeiten, so daß die Komposition in sich zusammenhängend erscheint. Auf diese Weise kann ich auch einen wirklichen Dialog zwischen der Mikro- und Makrostruktur der Musik erreichen. Kleine Verzierungen können wuchern und allmählich die Oberhand gewinnen und umgekehrt. Die Möglichkeit, eine interessante Gesamtform zu schaffen, ist größer, wenn es Wechselbeziehungen und Übergänge zwischen der Mikro- und Makroebene eines Stücks gibt.

*Das scheint mir ein schon sehr weit entwickeltes Konzept zu sein. Seit wann verwendest du das Prinzip dieser Zeitraster?*

Das Konzept der Zeitraster habe ich in „*praesens subitus*“ zum ersten Mal formalisiert, aber es lassen sich Spuren davon im Bläserquintett „*helices*“ (1984), im Orchesterstück „*porphyre*“ (1986) und im Vokalquartett „*cantus aquatoris*“ (1987) finden. Mit der Komposition von „*praesens subitus*“ habe ich angefangen, den Computer als ein Hilfsmittel zu benutzen, um die Zeitraster zu formalisieren. Dieses computergestützte Komponieren hat mir ermöglicht, neue Möglichkeiten zu erproben und meine Ideen weiterzuentwickeln. Ich arbeite übrigens nie von links nach rechts, wenn ich komponiere. Ich arbeite immer von unten

nach oben. So werden der Anfang, die Mitte und das Ende eines Stücks gleichzeitig „hochgezogen“. Das ist sehr wichtig, weil es mir die Möglichkeit gibt, eine bessere Balance zwischen linearen und nicht-linearen Prozessen zu erhalten.

*Bedeutet der Computer also für dich ein reines Hilfsmittel, das dir die Arbeit erleichtert?*

Der Computer erleichtert mir nicht nur die Arbeit, sondern fordert mich auch heraus, ständig darüber nachzudenken. Er stellt in gewisser Hinsicht ein Hindernis dar, daß ich überwinden muß, um etwas zu begreifen oder zu formalisieren, das ich vorher nicht ganz verstanden habe. Und natürlich kann man viele Experimente mit dem Computer anstellen. Das ist schon nützlich. Aber trotzdem bleibt er immer noch ein Hilfsmittel. Er wird nie etwas tun, was nicht von ihm verlangt wird.

*Wenn ich nach Vorbildern in deiner Arbeit suche, scheint sie mir am ehesten von Xenakis inspiriert zu sein.*

Ja, unbedingt. Seine Musik ist sehr wichtig für meine Entwicklung gewesen. Die Art, wie er musikalische Strukturen verstärkt und verdichtet, ist sehr emotional. Was die Form angeht, haben wir allerdings einen ganz unterschiedlichen Ansatz. Ich arbeite auch nicht mit Wahrscheinlichkeiten.

*Diesen „Zeitmaschinen“, wie du sie nennst, liegen also schon ganz eigene Vorstellungen zugrunde?*

Die Idee ist aus der Notwendigkeit heraus entstanden, Hilfsmittel zu entwickeln, die ausdrücken konnten, was ich im Kopf hatte. Jeder Komponist muß seine eigenen Werkzeuge haben. Für mich war es wichtig, Hilfsmittel zu erfinden, die einen interessanten Dialog zwischen dem musikalischen Material und mir selbst hervorbringen, so daß eine Art Widerstand entsteht, der den jeweiligen Prozeß als denkendes Gegenüber erscheinen läßt. Und natürlich faszinieren mich Zeitraster, diese Zeitmaschinen. Die zugrundeliegende Strenge, die sie hervorbringen, schafft Freiheit für andere Ebenen des kompositorischen Prozesses.

*Was ist das, was du ausdrücken willst?*

Es ist sehr schwer, diese Frage zu beantworten. Und vielleicht liegt die Antwort allein in der Musik. Aber durch das Komponieren versuche ich, zu verstehen, was ich bisher noch nicht begreifen konnte. Ich möchte die Beziehungen der Dinge untereinander verstehen.

*Glaubst du, daß Musik einen Inhalt hat, daß Musik etwas erzählt, oder stellt sie nur einen formalen Prozeß dar, den man nachvollziehen kann*

*oder auch nicht? Ist Musik für dich ein Kommunikationsmittel?*

Was Musik mitteilt, muß der Zuhörer entscheiden. Wenn mehrere Leute der gleichen Musik zuhören, können sie völlig verschiedene Dinge wahrnehmen und völlig unterschiedliche Erfahrungen haben. Niemand kann das kontrollieren. Aber ich denke, eine Komposition kann etwas über die Möglichkeiten, das Leben zu betrachten, aussagen. Und auf diese Weise kann sie, sofern sie das leistet, auch kommunizieren.

*In deinem ersten Zyklus „codex temporis“ hast du das gleiche Zeitraster für alle vier Stücke benutzt. Liegt dieses jetzt auch dem neuen Zyklus „tempora mutantur“ zugrunde?*

Das Zeitraster, das ich in „*tempora mutantur*“ benutze, ist von „*codex temporis*“ abgeleitet. Insofern sind die beiden Zyklen verwandt. In „*tempora mutantur*“ ist das Zeitraster allerdings vielfältiger gestaltet. Das bedeutet einen höheren Grad an Flexibilität und Variation. Und während die Tonhöhen in „*codex temporis*“ unmittelbar vom zugrundeliegenden Zeitraster abgeleitet sind, werden die Frequenzen in „*tempora mutantur*“ in einer mehr unabhängigen und flexiblen Weise gebraucht. So haben die beiden Zyklen zwar strukturelle Elemente gemeinsam, aber sie klingen sehr unterschiedlich.

Die Stücke von „tempora mutantur“ sind weicher gezeichnet als die von „codex temporis“, nicht wahr?

Sie sind anders. Aber sie vibrieren, wenn auch weniger stark.

Heißt das, daß deine vorherige Kompositionsphase eine radikalere war?

Ich denke, es gibt viele Arten, radikal zu sein. Ich würde „tempora mutantur“ nicht für weniger radikal halten als „codex temporis“. Der Ausdruck mag an der Oberfläche gemäßiger erscheinen, aber die zugrundeliegenden Ideen sind die gleichen. Vielleicht mache ich ein bißchen weniger Krach. Das kann sein.

Mir ist aufgefallen, daß du einigermaßen homogene Besetzungen verwendest wie Saxophonquartett, Schlagzeugsextett, Streichquartett, Streichtrio. Warum komponierst du für solche Instrumentenfamilien?

Meine Musik hat in der Regel eine bestimmte Klangstruktur. Wenn ich mit einer homogenen Instrumentenfamilie arbeite, kann ich eine größere strukturelle Variation innerhalb verschiedener Klangstrukturen erreichen. Wenn ein Parameter fixiert ist, kann ich mich mehr auf die Veränderung anderer Ebenen der Komposition konzentrieren, ohne daß es zu chaotisch wird.

Spielt es wirklich eine Rolle für dich, für welche Instrumente du schreibst?

Ja und nein. Es ist natürlich wichtig in der Hinsicht, daß alle Instrumente ihre individuellen Möglichkeiten und Begrenzungen haben. Aber was mich interessiert, liegt jenseits der Instrumente.

Die Hauptidee ist abstrakt. Sie ist nicht an Instrumente gebunden.

Genau. Die Hauptidee ist nicht an Instrumente gebunden. Das ist sehr wichtig.

Wie sind die Stücke dann der Reihe nach entstanden? Hat sich die jeweilige Besetzung eher zufällig aus einem Kompositionsauftrag ergeben oder hast du sie bewußt gewählt?

Es ist eine Mischung. Ich sage „nein“ zu Aufträgen, die nicht auf meiner Strecke liegen und ich sage „ja“ zu Kompositionsaufträgen, bei denen ich die Ideen weiterverfolgen kann, an denen ich gerade arbeite. Aber manchmal zwingt ein Auftrag mich, meinen Weg neu zu überdenken. Und das kann sehr anregend sein.

Du sprichst nicht gern über deine Musik, und hast deshalb nur einmal eine allgemeine Programmheftnotiz zu deinen Stücken verfaßt. Darin sprichst du über die Frage, „... was an der Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft zu finden ist, in einem Jetzt, in dem jeder Augenblick in ein anderes Jetzt übergeht, in eine extrem

fließende Gegenwart, in der die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Zukunft verschwindet und alles gleichzeitig sich ereignet ...“ Bernd Alois Zimmermann sprach von der „Kugelgestalt der Zeit“. Aber für Zimmermann waren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sehr konkrete Dinge, die er in Zitaten ausdrückte. Was bedeuten sie für deine Musik? Was heißt Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in bezug auf Klang?

Wenn ich komponiere, überlege ich, wie unser Gedächtnis funktioniert. Zum Beispiel: Wenn in einer Klangstruktur ein abruptes Ereignis vorkommt, das später wieder auftaucht, schafft das Gedächtnis eine unsichtbare Brücke zwischen diesen Ereignissen. Und wenn solch eine Gedächtnisbrücke geschlagen ist, entsteht die Erwartung, daß dieses Ereignis ein drittes, ein viertes Mal oder noch öfter wiederkommt. Dieses plötzliche Ereignis fängt an, etwas Künftiges zu signalisieren. Auf diese Weise komponiere ich parallele Geschichten. Diese Technik wird oft in der Literatur als ein Mittel benutzt, Simultaneität hervorzubringen. Es geht dabei nicht um Simultaneität im Raum, sondern in der Zeit.

Im Gegensatz zu Zimmermann gehst du mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft also höchst abstrakt um.

Ja, völlig abstrakt. Ich schätze Zimmermanns Musik sehr, aber ich gehe das Problem anders an.

Du hast vorhin gesagt, daß du nicht mit Wahrscheinlichkeiten arbeitest. Sind die Zeitpunkte, an denen abrupte Wechsel eintreten, für dich exakt vorhersagbar?

Ja. Weil die zugrundeliegenden Systeme, die ich benutze, sehr streng und sehr einfach sind. Ich bin an der Wechselbeziehung zwischen diesen sehr einfachen Einzelschichten interessiert. Ich bin nicht am Material selbst interessiert, überhaupt nicht. Mich interessieren Beziehungen. Das Material ist extrem einfach, aber die Beziehungen, die aus den Interaktionen entstehen, sind es nicht. Zugrunde liegt ein sehr einfaches und strenges System, aber als Resultat entsteht etwas eher Fließendes und Freies.

Eine gewisse Rolle spielt dabei der Gedanke der Komplementarität, der Gegensätze, die einander ergänzen. Was genau bedeutet das für dich?

Unser ganzes Leben besteht aus komplementären Gegensätzen wie hell und dunkel: Ohne einander können sie nicht existieren. Wenn es kein Licht gibt, weiß man nicht, was Dunkelheit ist, und umgekehrt. Man kann nicht frei sein, wenn man nicht gebunden ist, sonst ist die Freiheit nicht zu ver-

antworten. Die Arbeit mit komplementären Gegensätzen erlaubt mir, eine Welt zu konstruieren, in der alles miteinander verbunden ist, selbst die extremsten Gegensätze. Bloße Gegensätze sind nicht interessant. Gegensätze sind nur interessant, wenn sie den gleichen Ursprung haben, wenn sie zwei Aspekte desselben Gedankens darstellen. Dann kann man über Komplementarität reden: Gegensätze, die ohne einander nicht existieren können, wie zum Beispiel leise und laut, hoch und tief, langsam und schnell, horizontal und vertikal, kontinuierlich und diskontinuierlich, symmetrisch und asymmetrisch, linear und nicht-linear, individuell und kollektiv, und so weiter.

*Benutzt du diese Extreme, diese Gegensätze, ohne etwas dazwischen zu haben? Oder versuchst du auch, zwischen ihnen zu vermitteln?*

Hier liegt der Hauptunterschied zwischen „codex temporis“ und „tempora mutantur“. Das eine ist extremer in seinen Gegensätzen als das andere. In „tempora mutantur“ fange ich an, die Skala zwischen den gegensätzlichen Ereignissen zu erforschen, die Übergänge zwischen den Extremen. Die Dinge sind weniger schwarz-weiß gezeichnet.

*Du glaubst nicht an den Zufall. Du denkst, daß allen Ereignissen im Leben*

*ein Prinzip zugrundeliegt. Das ist auch ein buddhistischer Gedanke, daß alles miteinander verbunden ist, auf einer Kausalkette von Ursache und Wirkung beruht.*

Das Leben ist manchmal so komplex, daß man den Eindruck haben kann, es sei zufällig. Aber ist es Zufall? Oder ist Zufall nur eine Bezeichnung für komplexe Dinge, die wir noch nicht verstehen? Meine Erfahrung sagt mir, das ich „Zufalls“-Situationen durch die Überlagerung von sehr einfachem „Nicht-Zufalls“-Material schaffen kann. Ordnung und „Zufall“ sind zwei Extrempunkte auf der gleichen Skala.

*Das erste Stück des Zyklus „tempora mutantur“ ist „ictus“ für sechs Schlagzeuger. Das Wort kann vieles bedeuten. Was bedeutet es hier?*

Die Grundbedeutung von „ictus“ ist Schlag. Das Wort wird auch als medizinischer Ausdruck für einen Schlaganfall benutzt. Aber es kann auch bedeuten: ein Augenblick. „ictus“ schlägt den Anfang eines neuen Zyklus an.

*Das Stück hat eine Struktur von zwei gleich besetzten Instrumentengruppen. Wie sind sie aufeinander bezogen? Ist es vertikal angelegt, so daß jede Gruppe ihre eigenen Beziehungen untereinander hat, oder eher horizontal, so daß es Beziehungen zwischen den gleichen Instrumenten gibt?*

Sowohl als auch. Indem ich vertikale und horizontale Abläufe miteinander kombiniere, versuche ich, die zugrundeliegenden Beziehungen zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Prozessen zu verstehen und zu erfassen.

*In einem reinen Rhythmusstück wie „ictus“ kannst du deine Zeitüberlegungen natürlich am deutlichsten formulieren. Im Saxophonquartett „semper semper“ arbeitest du dagegen schon auch mit den speziellen Klangtechniken des Saxophons.*

Ein Saxophonquartett hat natürlich andere Möglichkeiten als ein Schlagzeugsextett. In „semper semper“ verwende ich Glissandi, Atem-Akzente, Klappengeräusche, instrumentale Schreie und so weiter als Klangmaterial. Dennoch sind alle Stücke in „tempora mutantur“ von „ictus“ abgeleitet. Die zugrundeliegenden Ideen sind die gleichen. „semper semper“ hat auch sehr viel mit „nunquam non“ gemeinsam. Und darum läuft auch die Bedeutung ihrer Titel auf das gleiche hinaus: „semper semper“ heißt: immer immer, und „nunquam non“: niemals nicht. Sie beruhen auf dem gleichen Zeitraster. Aber da „nunquam non“ für drei Holzbläser und drei Streicher geschrieben ist, klingt es ganz anders.

*Wie ist die Beziehung von „nunquam non“ zu „non nunquam“?*

„non nunquam“ habe ich mitten in der Arbeit von „nunquam non“ geschrieben. Und daher bedeutet der Titel „non nunquam“: manchmal. Es ist ein sehr viel kürzeres Stück für Streichtrio. Und es ist von „nunquam non“ als eine Art komprimierte Version abgeleitet.

*Du hast gesagt, du fängst immer mit einer Idee an. Was war die Grundidee für „tempora mutantur“?*

Die Grundidee ist die gleiche für alle Stücke: Wie kann ich Diskontinuität aus Kontinuität ableiten? Und in welcher Weise können diese kontinuierlichen und diskontinuierlichen Prozesse zueinander in Beziehung geraten? Es ist von entscheidender Bedeutung für mich, daß in einem Stück scheinbar unerwartete Ereignisse auftreten. Diese haben nicht die Funktion, das Stück abubrechen, sondern sie bringen parallele Welten und Prozesse hervor. Das ist meine Weise, Simultaneität zu begreifen.

*Das Gespräch wurde am 9. August 2001 in Skagen, Dänemark, in englischer Sprache geführt.*

## Im Meer der Unendlichkeit von Guido Zeccola

Cecilie Ore schreibt Musik im Zeichen der Katastrophe und der Erinnerung, aber verweist gleichzeitig auf eine tiefere mystische Tradition jenseits der Destruktion. Weil sie die Zeit so intensiv und eigensinnig als Trope benutzt, gibt sie mehr als jeder andere ein Beispiel für eine Tätigkeit, die kein Zeichen benötigt. Die Musik und die Zeit sind unsichtbar: Zwar wirken sie im Raum, aber man findet sie nicht; sie verlaufen parallel zum Wegrand eines Abgrunds, den wir Raum nennen. Während Musik in „codex temporis“ eine Zeitkunst war, gehört sie in „tempora mutantur“ dem Raum.

Warum konzentriert sich Cecilie Ore so sehr auf die Zeit? Warum sind ihre Stücke, die sie seit „codex temporis“ komponiert hat, so stark an die Zeit gebunden? Es gibt viele Gemeinsamkeiten zwischen Cecilie Ore und dem Zeitbegriff von Augustinus.

Im Unterschied zu Augustinus steht für die Komponistin nicht die Theodizee im Mittelpunkt, sondern eine Bio-dizee.

Die Zeit hat in ihrem scholastischen und daher modernen Sinn für sie keine Bedeutung, und daher kann man Ceci-

lie Ore eher in eine vorchristliche, griechische Tradition stellen, die aufgrund der Abwesenheit eines allmächtigen, gütigen Schöpfers nichts über die Theodizee als Problemstellung wissen konnte.

Aber noch immer ist die Klage die Mutter der Musik: Bei Cecilie Ore reimt sich „weh“ auf „vergeh“.

### Sterben ist ein transitives Verb

Die Zeit ist daher keine Linie, kein Segment zwischen zwei Leerstellen, wie die westliche Tradition (und die Bibel) uns im Anschluß an Platon weiszumachen versucht, nein, die Zeit bedeutet für die norwegische Komponistin die Kadenz, den Rhythmus, die der Bewegung im Raum das Wort geben. Ihre Musik – jenseits der objektiven Kunst, die Ore darstellt, wenn sie Töne und Stimmen in der Partitur zusammenträgt und verteilt – wird bedeutend, indem die Komponistin eine transzendente Negation entwickelt, die als eine Antwort auf den westlichen Nihilismus dienen und gleichzeitig einer skeptisch betriebenen musikalische Ästhetik Genüge leisten kann. Der erhabene Augenblick des Schreckens, in dem die

Lebenden zu Toten und die Toten zu Lebenden werden, nimmt einen zentralen Platz in „tempora mutantur“ ein. Der Tod spukt nicht nur herum, er schreit, schaltet und waltet. Es ist, wie an etwas zu sterben. Was bedeutet „an etwas sterben“? Wahrscheinlich gleicht der Tod, durch seine Ausdehnung in der Zeit, eher dem Leben. Und gleichzeitig wird das Objekt dem Todesgeschehen einverleibt und von ihm durchdrungen. Tod und Leben sind zwei ineinander verschmelzende Seiten ein und derselben Medaille.

Sterben ist für Cecilie Ore ein transitives Verb.

### Das Gesicht hinter der Maske

In Cecilie Ores Musik treten die Töne nicht im Sinne einer leicht zu erklärenden Semantik oder eines toten Zahlensystems auf, sondern als rein hermetische Codes, Anhaltspunkte aus einem Leben, das im ständigen Zufall begriffen ist und eine Art industrielles Atlantis überquert, wie Paul Klee es in seiner Prophezeiung „Ein Blatt aus dem Städtebuch“ auf ewig festgehalten hat.

Cecilie Ore studiert diese Navigationspapiere – den Kompaß unseres Lebens – und begreift, daß all das, was da hinter all diesen „pièces touchées“ oder „pièces jouées“ lauert, Codes sind, die ihr den Klang aus einer einzi-

gen Hand geben, vergleichbar einem Zen-Koan.

Ihre Musik wird dann zu einer plötzlichen Geste, die dem Gefangenen im Traum den Weg zur Freiheit weist, ein Ritual; ein Traum, der begonnen hat, der existiert, den es gibt, auch wenn er für die „Welt“ eine Illusion bleibt, eine Fata Morgana.

Cecilie Ore weist uns Zuhörern (Suchern, möchte ich sagen) einen ekstatischen Weg durch unsere gleichgültige Existenz – einen Weg nach vorn, der nur ein offener Weg sein kann, solange die Maske mit der Wirklichkeit übereinstimmt: für eine Nachwelt, für eine Zukunft, in der eine Benennung der Dinge möglich und erlaubt ist.

Den moralischen Standpunkt, den wir Menschen gegenüber der Erlösung einnehmen, kann man bis zu unserem christlichen Ursprung zurückverfolgen. Im religiösen Wahn wird die Stille als „safeway“ zur Erlösung betrachtet. Um zur innersten Tiefe zu gelangen, muß man dem Übermaß an Worten und Gedanken entsagen. Das religiöse Erlebnis ist der Weg zu Gottes Stimme, die in der Wüste spricht. Das ist eine Vorstellung, die in Konflikt mit sich selbst gerät, weil sich bei dem, was gesagt wird, zugleich immer eine abgewandte Seite findet, eine andere Stimme, die sich auch vernehmbar macht.



Mit „tempora mutantur“ öffnet sich eine neue kompositorische Perspektive für Cecilie Ore, indem ihre Musik immer mehr von Stille erfüllt wird. In diesem Zyklus wird Wasser zu Wasser, Stille zu Stille. Es ist die regungslose, entrückte Ruhe der Kontemplation, nicht die der Trägheit oder des Schlafs.

### ictus

Klang – elastische Schwingungen, Verdichtungen und Verdünnungen im Raum. Ein kaum hörbarer, leiser Klang breitet sich aus.

Nicht-Lärm, Anti-Chaos, Echo des Echos, vielleicht Poesie – als Musik ... Klang als Infra- und Ultra-Wort unter und oberhalb des Hörbereichs zwischen zwanzig und zwanzigtausend Schwingungen in der Sekunde; Doppelfuge, Tripelfuge ...

Jedes Wort hat seine eigene Klangfarbe.

Cecilie Ores Musik unterscheidet sich in „tempora mutantur“ von Dichtung dadurch, daß sie um einen Grad absoluter ist als das relative Bedeutungsspiel der Sprache.

In „Ictus“ nimmt das Schlagzeug eher an einer liturgischen Vorstellung als an der Aufführung eines musikalischen Werks teil.

Das Fleisch denkt ... weit weg vom kalten Licht des Konzertsaals.

Hier deutet jeder Ton eines und gleichzeitig etwas anderes an!

Mit unbarmherziger Ausdauer verweilen wir im akustischen Raum. Das akustische Material ist an und für sich einfach. Es wird bearbeitet und kehrt in Klangspiralen wieder, die an den Gang im Rundturm von Kopenhagen erinnern.

Das Stück klingt wie eine Darstellung der verschiedensten perkussiven Möglichkeiten, so als ob die Komponistin von allen denkbaren sprachlichen Farbnuancen, die das Schlaginstrument anbieten kann, Gebrauch gemacht hätte. Hier heult es, saust und braust; schafft und schlägt; knackt, kracht und klingt; siedet und tost und endet in der Stille. Hinter allem verbirgt sich immer wieder eine neue musikalische Idee.

„Ictus“ ist ein Werk, das vom Klang der Schlaginstrumente ausgeht, aber auf eine andere Weise Musik bedeutet als die Musik, die nur einzelne Töne auf verschiedenartigen Instrumenten darstellt. Das Stück atmet etwas anderes. Cecilie Ore teilt das Instrumentarium zwischen den sechs Instrumentalisten von den längsten und tiefsten Tönen bis hin zum anderen Extrem auf. Der Nachhall ist bei Metall-, Holz- und Membraninstrumenten unterschiedlich lang. Einen etwas längeren, ausgehaltenen Klang kann der Spieler nur durch

ein Tremolo hervorbringen. Die Komponistin schafft eine Bewegung zwischen diesen Klängen, ein „Anti-Schlagzeugstück“, in dem es kein charakteristisches rhythmisches Material gibt.

### semper semper

Cecilie Ore schreibt Musik, um die Abwesenheit der Zeit zur Vollendung zu bringen und Einblick in das Innere der Zeit zu erhalten. Sie schreibt in einer Zeit, die außerhalb der Zeit liegt, sie ist sich einer anderen Zeit bewußt, die in der Ferne liegt, und dennoch gegenwärtig ist. Sie sucht die Töne, um deren Atem beobachten zu können. Es ist wie eine Suche nach all dem, was sich nicht in Worte fassen läßt.

„semper semper“ ist ein Stück für Saxophone. Jedes einzelne spielt bestimmte Töne und wiederholt diese im Laufe der einleitenden Phase. Aber die musikalische Einleitungsstruktur zerspringt plötzlich und schafft eine multiphone Spannung.

Ich glaube, im Stück eine besondere Atmosphäre zu spüren. Bestimmte Akkorde sind um einen Viertelton verschoben: Auf diese Weise erhält Cecilie Ore ein Spektrum fesselnder Klangfarben.

„semper semper“ ist unsichtbare Musik, unfaßbar in ihrer Transparenz

wie das Ei im Gebäck. Sowohl die unmittelbare Kraft, die wir hier finden, als auch deren sich verflüchtigende Durchsichtigkeit sind Voraussetzung für die einzigartigen akustischen Möglichkeiten tiefen Eindringens – im Schatten der Schönheit.

### nunquam non

Die Musik (die Kunst über die Musik) antwortet auf ihren eigenen Appell, indem sie die Ich-Position dem romantischen Erbe überläßt – als Übergang in ein objektives, reineres, offenes musikalisches Ereignis, prophetisch in die Zukunft verlagert.

Es gibt eine lebendige Form, eine Vollständigkeit in Cecilie Ores Musik, die altmodisch wirkt in einer Zeit, die von unvollendeten Werken geprägt ist, welche sich postmodern nennen, um den absoluten Mangel an musikalischen Ideen zu verbergen. Aber das Ohr trägt.

Der Rhythmus in „nunquam non“ ist kreisförmig, ein Kreis, der von geraden Linien mit extremer dynamischer Form durchkreuzt wird.

Die Dynamik und vor allen Dingen die Kreisform sind in der Musik alles andere als neu. Die Idee der Kreisform prägt nicht nur Werke von Bach (zum Beispiel die C-Moll-Toccaten für Cembalo), sondern auch verschiedene Kom-

positionen vorher und nachher: das Agnus Dei aus „Hercules Dux Ferrariae“ und die Motette „Hic me sidereo“ von Josquin des Prez, „Alma redemptoris mater“ von Ockeghem, aber auch viel später bei musikalischen Formen wie dem Rondo, den geschlossenen Kanon oder den wiederkehrenden Melodien, die sich in bestimmten Fällen in gleichsam tanzende musikalische Geschöpfe verkleiden.

Cecilie Ores so einheitliche wie dramatisch zugespitzte Musik gleicht in ihren starken Kontrasten zwischen Licht und Schatten, Ostinato und gleitenden Mikrintervallen, ihren steilen Umschlägen zwischen hoch und tief einer gotischen Kathedrale.

Dagegen gibt es selten eine Negation in ihrer Musik. Sogar der Schmerz wird in eine noch nicht verstoßene Hoffnung eingebracht. Cecilie Ores Musik erfordert eine neugierige Offenheit und den Wunsch, sich überraschen zu lassen.

### non nunquam

Beim Hören von „non nunquam“ für Violine, Violoncello und Viola habe ich den Eindruck, daß Cecilie Ore für einzelne Musiker komponiert. Ich meine, daß ihre Musik für Solisten in einem kleinen oder sogar großen Orchester entworfen ist (zum Beispiel in „nunc et

nunc“ für Sinfonieorchester). Ich denke, daß jeder Ton oder jeder Bestandteil eines Ereignisses, das sie in der Partitur notiert hat, so bedeutend ist, daß man anfängt, wirklich jeden Ton zu hören. Und das gilt auch für „non nunquam“. Es gibt bestimmte Momente in Cecilie Ores Musik, die wie eine Wiederholung klingen. Aber das ist kein Minimalismus, denn diese Momente sind musikalisch nicht entwicklungslos, sondern stehen im Kontrast zum Ganzen.

Das Stück beginnt mit einer kollektiven musikalischen Attacke, in der jedes einzelne Instrument sein eigenes musikalisches Material spielt. Unmittelbar danach setzt ein anderer Instrumentalist mit etwas anderem ein. Hier wird das eine Instrument leiser, da wird das andere lauter. Allmählich kommt das dritte Instrument dazu, und so weiter.

Das Bild, das ich vor mir sehe, zeigt eine Schlange oder verschiedene Schlangen, die sich hinein- und hinaus-schlängeln, um später wiederzukehren.

### Musikalisch anthropologische Revolution

Unberührt von unseren illusorischen und klaustrophobischen Spielen lauscht die Musik auf das Offene. Die Musik ist das Leben oder kann uns mit dem Leben verbinden, uns neue Kenntnisse

über das Leben vermitteln. Aber diese Eigenschaft, das Leben zu sein, macht die Musik auch gefährlich. Das Leben ist unvorhersagbar, vielfältig, zerrüttet und etwas ganz anderes. Und alles, was lebt, birgt in sich die Möglichkeit oder das Risiko, einen Fehler zu begehen. Ein völlig perfektes Leben gibt es nicht. Darum gibt es eine Angst vor dem Leben – und vor der Musik. Und ebenso wie der Kult sich seines Lebens dadurch berauben kann, daß er sich auf Formalitäten beruft mit dem einzigen Ziel, es richtig zu machen, anstatt es auszudrücken, kann die Musik ihre „Natur“ verlieren und sich zwischen die Kommerzforderung nach Rentabilität und die Forderung nach Leistung zwängen. Wo findet man heute Musik mit „Natur“? Wo wird die Musik geschaffen? Natürlich gibt es so etwas, aber es ist selten.

Es ist die „Natur“ in der Musik, die sie gefährlich macht, wenn wir keine Kontrolle mehr über das Leben haben, wenn wir es nicht voraussagen können, wenn es nicht mehr in die Erkenntnis paßt, über die wir bereits verfügen, wenn sie sich für das Mysterium öffnet. Wir stehen mit Verwunderung davor und haben mehr Fragen als Antworten.

Cecilie Ore lädt uns zu einer musika-

lisch anthropologischen Revolution ein.

Sie befreit sowohl die Harmonien als auch den Lärm davon, mehr oder weniger voraussagbar zu sein. Die Musik von Cecilie Ore wartet auf eine Begegnung, bei der die Zeit verzweifelt versucht, sich Zeit zu lassen, aber sich im Raum bereits ereignet. Die Musik verlangt, daß wir bezeugen, was außerhalb der Zeit geschieht.

## Die Komponistin, der Dirigent

**Cecilie Ore** ist 1954 in Oslo geboren. Nachdem sie zunächst ein Klavierstudium an der Norwegischen Musikhochschule und in Paris (1974 bis 1981) absolviert hatte, studierte sie Komposition am Institut für Sonologie in Utrecht und bei Ton de Leeuw am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam (1981 bis 1986). Erste internationale Anerkennung für ihre elektroakustischen Kompositionen erhielt Ore 1985 vom Concours International de Musique Electro-Acoustique de Bourges und 1988 vom International Rostrum of Composers. Für ihr Orchesterstück „Porphyre“ verlieh ihr der norwegische Komponistenverband den Kompositionspreis des Jahres 1988, und der norwegische Staat gewährte ihr ein regelmäßiges Künstler-Einkommen.

Die zunehmende Beschäftigung mit dem Problem der Zeit in der Musik gegen Ende der achtziger Jahre führte Ore zur Komposition der Tetralogie „codex temporis“ mit den Teilen „praesens subitus“, „erat erit est“, „futurum exactum“ und „lex temporis“. Charakteristisch für diese Ensemblewerke, die von der Komponistin als

„polyphone Uhrwerke, die unablässig ticken“, beschrieben werden, ist eine vom Computer errechnete, gemeinsame Zeitstruktur. Das Orchesterstück „nunc et nunc“ von 1994 stellt eine weitere Wegmarke in Ores Schaffen dar. Der von 1997 bis 1999 entstandene Zyklus „tempora mutantur“ wird in diesem Konzert zum ersten Mal im Zusammenhang aufgeführt.

**Christian Eggen**, geboren 1957 in Drøbak, ist nach dem Urteil der Zeitung „Svenska Dagbladet“ „wohl der beste Dirigent für zeitgenössische Musik in ganz Skandinavien“. Nachdem er in Oslo, Salzburg, Wien, Paris und New York studiert hatte, dirigierte er seit 1981 das norwegische „Ny Musikk Ensemble“. Als Pianist wurde er vor allem durch seine Bach- und Mozart-Interpretationen bekannt. Seine Fähigkeiten und seine gründlichen Kenntnisse der zeitgenössischen Musik machen den Leiter des Cikada Ensembles und der Oslo Sinfonietta zu einem der gefragten Dirigenten für Ensembles und Orchester in der ganzen Welt. Daneben arbeitet er auch als Komponist und als Jazz-Improvisator.

## Die Ensembles

**Cikada** wurde 1989 gegründet und wird von der norwegischen IGNM-Sektion „Ny Musikk“ organisiert. Das Ensemble besteht aus neun Musikern und seinem Dirigenten Christian Eggen. Es wurde mit dem Ziel gegründet, die Musik zeitgenössischer Komponisten in enger Zusammenarbeit mit diesen aufzuführen, zum Beispiel Magnus Lindberg, Tristan Murail, Tan Dun, James Dillon, Bent Sørensen, Rolf Wallin, Asbjørn Schaathun, George Crumb und Alejandro Viñao.

Cikada tritt in verschiedenen Formationen auf: als ganzes Ensemble, Streichquartett, Trio und Duo. Diese Struktur erlaubt eine große Flexibilität und gibt die Möglichkeit, ein weites Feld des zeitgenössischen Repertoires abzudecken.

Im Laufe der Jahre ist das Ensemble in fast ganz Europa, in den Vereinigten Staaten und in Japan aufgetreten. Höhepunkte waren Konzerte beim Huddersfield Contemporary Music Festival und die Aufnahme der CD „Birds and Bells“ mit Musik des dänischen Komponisten Bent Sørensen auf dem Münchner ECM-Label.

Daneben war das Ensemble an verschiedenen Performance-Projekten beteiligt, zum Beispiel dem Theaterprojekt „A laughter with no sound“, eine musikalische Performance, die auf Interviews mit John Cage beruht, in Zusammenarbeit mit der norwegischen Performance-Gruppe „Passage Nord“. Außerdem hat das Ensemble Videoaufnahmen von Anders Nilssons „Reflections“ und Bent Sørensens „Deserted Churchyards/Funeral Processions“ gemacht, letzteres als Teil einer Videodokumentation über das Ensemble, die vom norwegischen Rundfunk aufgezeichnet wurde.

1996 erhielt das Ensemble ein Förderstipendium des „Fond for Lyd and Bilde“ und wurde 1999 vom norwegischen Komponistenverband als „Interpret des Jahres“ ausgezeichnet.

### Besetzung

Kersti Walldén, Flöte  
Ingrid Uddu, Englisch Horn  
Terje Lerstadt, Baßklarinette  
Odd Hannisdahl, Violine;  
Marek Konstantynowicz, Viola  
Morten Hannisdal, Violoncello

**Saxofon Concentus** wurde 1990 gegründet. Durch sein unermüdliches Engagement und seinen Einsatz hat das Ensemble eine neue norwegische Tradition für das Saxophonquartett begründet. In den mehr als zehn Jahren ihrer Existenz haben die Musiker regelmäßig Uraufführungen von Werken zeitgenössischer norwegischer Komponisten gespielt, die ihnen oft gewidmet wurden. Saxofon Concentus hat sich als eines der führenden norwegischen Ensembles für zeitgenössische Musik etablieren können. Durch ihre langen und kontinuierliche Zusammenarbeit sind die Musiker bestens aufeinander eingespielt und haben ein beinahe intuitives Gespür füreinander entwickelt. Ein Kritiker schrieb: „Man könnte denken, daß sie ein gemeinsames Nervensystem haben.“

Saxofon Concentus hat Konzerte in mehreren Ländern gegeben, darunter Frankreich, Deutschland und England und wurde sowohl von der staatlichen Konzertorganisation „Rikskonsertene“ als auch von verschiedenen Festivals und vom norwegischen Fernsehen verpflichtet. Das Quartett hat bereits zwei Compactdiscs mit Werken norwegischer Komponisten vorgelegt.

#### **Besetzung**

Kristin Bjørhei, Sopransaxophon  
Lars Lien, Altsaxophon,  
Gisle Haus, Tenorsaxophon  
Espen Aslaksen, Baritonsaxophon

Das **Schlagquartett Köln** gab sein Debut bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik 1989. Sein ebenso vielseitig wie experimentierfreudig angelegtes Repertoire umfaßt weite Bereiche der komponierten Schlagzeugmusik des vergangenen Jahrhunderts. Zahlreiche Konzerte, Rundfunkproduktionen und Uraufführungen von Carola Bauckholt, Edison Denissow, Beat Furrer, Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Salvatore Sciarrino, Gerhard Stäbler, Volker Staub, Caspar Johannes Walter und vielen anderen dokumentieren die nunmehr seit zehn Jahren andauernde kontinuierliche Arbeit für diese spezielle Besetzung.

In enger Zusammenarbeit mit der jüngeren Komponistengeneration schaffen die Musiker des Schlagquartett Köln vielfach Raum für die detaillierte Lösung kompositorischer Aufgabenstellung, unter anderem durch die Entwicklung innovativer Spieltechniken oder den Bau spezieller Klangerzeuger.

Neben ihrer Ensemblesätigkeit konzertieren die einzelnen Mitglieder als Solisten und sind bei renommierten Orchestern und Kammerensembles engagiert, darunter Ensemble Modern, Klangforum Wien, Musikfabrik NRW, Thürmchen Ensemble und Kammerensemble Neue Musik Berlin ...

Regelmäßige Auftritte des Schlagquartett Köln bei internationalen Festivals; Weltmusiktage 1995, Hörgänge Wien 1995/97, Tage Neuer Orchester-musik '96, Musikfestspiele Saar 1998, Landmarks '99, Wien Modern 1999 und Berliner Festwochen 2000.

Musiktheaterprojekte in Zusammenarbeit mit dem Schauspielhaus und der Oper Düsseldorf, der Oper Bonn, dem Stadttheater Bielefeld und dem Staatstheater Wiesbaden. Die CD-Einspielung von Nicolaus A. Hubers „Herbstfestival“ wurde mit dem Deutschen Schallplatten-Kritikerpreis 1996 ausgezeichnet.

#### **Besetzung**

Thomas Meixner  
Boris Müller  
Dirk Rothbrust  
Achim Seyler

#### **Gäste**

Arnold Marinissen  
Thomas Oesterdiekhoff

# F r a u Musica (nova)

## C o m p a c t d i s c s

### **Festival für neue Musik**

(30. 10.– 1.11. 1998 in Köln  
Musik von Cecilie Ore, Tran Kim  
Ngoc, Joëlle Léandre/Lauren  
Newton, Myriam Marbe, Gabriela  
Ortiz, Anneli Arho, Meredith  
Monk, Maria de Alvear, Adriana  
Hölszky, Younghi Pagh-Paan,  
Graciela Paraskevaídis, Karin  
Rehnqvist, Eleanor Hovda, Julia  
Wolfe, Frangis Ali-sade, Ellen  
Fullman, Johanna Magdalena  
Beyer, María Cecilia Villanueva,  
Pauline Oliveros, Sainkho  
Namtchylak, B'net Marrakshiat

Vier CDs, DM 40

### **Karin Rehnqvist: Lockrufe**

Puksånger – lockrop, Wings,  
Dådra – ein explodierender Choral,  
Rädda mig ur dyn, Schwedische  
Folklore, Lod, Dans, Andrum

Zwei CDs, DM 20

### **Hanna Kulenty: Arcs & Circles**

A Third Circle, A Fourth Circle,  
A Fifth Circle, A Sixth Circle,  
Arci, Stretto

Eine CD, DM 20

JHM-Vertrieb, Venloer Straße 40, 50672 Köln  
e-mail: [jhm@jazzhausmusik.de](mailto:jhm@jazzhausmusik.de)  
[www.jazzhausmusik.de](http://www.jazzhausmusik.de)