

Interview mit Dr. Hocker

Cassette ???

U: Das ist ein Percussionsorchester, daß Nancarrow in den 50er Jahren gebaut hat.

H: Bevor er eigentlich mit den selbstspielenden Klavieren experimentierte, versuchte er ein Percussionsorchester zu bauen, und zwar mit 88 Schlaginstrumenten. Allerdings dieses Orchester hat nie zu seiner Zufriedenheit funktioniert. Er ist später völlig abgekommen von diesem ...

U: Woran ist das gescheitert?

H: An den technischen Problemen. Man kann zwar mit einer Notenrolle, einem Lochstreifen ein Klavier steuern, aber es war sehr sehr schwer, diese 88 Percussionsinstrumente mit diesem Lochstreifen zu steuern.

U: Wo hat das gestanden?

H: Das stand in seinem Studio in Mexiko City.

U: Also in dem gleichen Studio, das ich auch besucht hatte.

H: Wo auch heute seine beiden Klaviere stehen.

U: Ja, das ist offensichtlich bei ihm zuhause.

H: Ja, Nancarrow hat mich zweimal hier in Bergisch Gladbach besucht. Beidesmal im Zusammenhang mit Konzertveranstaltungen. Das erste mal 1988, da fanden Veranstaltungen in Köln, Hamburg, und Berlin statt. Und dann 1989, dieses Photo wurde 1989 aufgenommen kurz wir abgereist sind zu den Wiener Festwochen.

U: Wann hat das denn angefangen ihre Bekanntschaft mit Nancarrow, oder wie sind sie dazu gekommen, sich mit seiner Musik zu beschäftigen.

H: Ich habe zum ersten Mal überhaupt den Namen gehört, überhaupt Nancarrow 1982 - und zwar, das war mehr oder weniger zufällig, im Kölner Stadtanzeiger stand eine Annonce, Klavierkonzert für mechanisches Klavier. Und der Name Nancarrow. Ich selbst habe mich schon seit Jahren für mechanische Klaviere interessiert, und nun ich hab mich durchgerungen in dieses Konzert zu gehen, und ich war also fasziniert. Ligeti war anwesend, Nancarrow ebenfalls. Das Konzert wurde allerdings über ein Tonband gespielt. Ich habe erst im nachhinein erfahren, daß es kein Instrument gibt, daß für Konzertaufführungen zur Verfügung steht. Und damals hat sich bei mir die Idee festgesetzt es müsse doch möglich sein, ein Instrument zu finden, und für solche Konzertaufführungen zur Verfügung zu stellen. Nun, ich hab gesucht, über zwei Jahre, dann in der Nähe von Antwerpen einen selbstspielenden Bösendorferflügel gefunden, allerdings in einem ganz desolaten Zustand. Und es hat wiederum mehr als 2 Jahre gedauert, bis dieses Instrument restauriert war, und seitdem seit 1987 steht dieses Instrument für Konzerte zur Verfügung. Es ist zur Zeit das einzige Instrument, daß für solche Konzerte verfügbar ist. Welche Bedeutung man Nancarrow beimißt, das mag man vielleicht daraus ersehen, daß dieses Instrument seit 1987 in vielen vielen bedeutenden Musikzentren gespielt hat, es war also in der Kölner Philharmonie sogar zweimal, in der Münchner Philharmonie, anläßlich des Warschauer Herbstes, in der Warschauer Philharmonie, es spielte bei den Berliner Festwochen, in Italien, in Maserate, in Stockholm beim Rundfunk, in der Hamburgischen Staatsoper aus Anlaß übrigens zu Ligetis 65sten Geburtstag, nun an vielen anderen Orten noch.

U: Was ist denn ihres Erachtens das Bedeutende an der Musik von Nancarrow. 097

H: Nancarrow hat eigentlich der Musik eine vierte Dimension erschlossen. Und zwar die Zeit. Die Zeit war schon immer bedeutend natürlich für die Musik, aber für Nancarrow sind die Zeitverhältnisse eigentlich das Primäre. Und das neue an der Musik Nancarrows besteht

darin, daß er im Grunde die Möglichkeiten der Computermusik vorweggenommen hat, und zwar um viele Jahrzehnte. Zum einen ist ein solcher Lochstreifen nichts anderes als ein digitaler Informationsträger. Ein solcher Lochstreifen kann nur den Befehl geben, Ton an, Ton aus, darüber hinaus natürlich noch die Lautstärke bestimmen und die Pedalfunktionen. Und das gleiche kann im Grunde ein Computer mit einem Lochstreifen sind aber die kompliziertesten Zeitverhältnisse, und zwar metrische Verhältnisse, rhythmische Verhältnisse, Geschwindigkeitsverhältnisse mit absoluter Präzision wiederzugeben. Das war früher mit keinem anderen Instrument möglich. Und das ist eigentlich das Verdienst Nancarrow's, daß er diese Zeitrelationen erforscht hat und auch ganz konsequent genutzt hat in seinen Kompositionen.

U: Sie haben vorhin schon angedeutet, oder das sieht man hier auch, daß sie sich schon vor Nancarrow mit mechanischen Musikinstrumenten oder mechanischen Klavieren beschäftigt haben. Was gibt es denn für andere Komponisten, die eine ähnliche oder vorbereitende Musik geschrieben haben wie Nancarrow.

H: Selbstspielende Klaviere gibt es eigentlich seit vielen vielen Jahrhunderten und solange es selbstspielende Musikinstrumente gibt, gab es auch Komponisten schon, die für solche Instrumente komponiert haben. Hans Leo Hassler zum Beispiel hat schon im 16. Jahrhundert in Augsburg für selbstspielende Spinette komponiert. Mozart, Beethoven, Haydn haben für selbstspielende Flötenuhren komponiert, selbst Beethoven hat ein Orchesterstück geschrieben, nicht für ein lebendes Orchester, sondern für ein Orchestrion, sondern für ein Orchestrion, für ein riesiges selbstspielendes Instrument, das war die Schlacht bei Vittoria, ein Schlachtengemälde, das er später natürlich orchestriert hat, das man auch heute von einem Orchester gespielt auch hören kann, aber natürlich ursprünglich war es für ein Orchestrion komponiert, das Nepomuk Melzel gebaut hatte. Man nannte diese Orchestrionbauer früher Musikmaschinen. Melzel ist heute noch bekannt als der Erfinder des Melzelschen Metronoms. Nun selbstspielende Klaviere nach der Jahrhundertwende konnte man diese selbstspielenden Instrumente in sehr sehr hoher Perfektion bauen, man konnte eigentlich nicht unterscheiden ob ein Pianist spielt, oder ein selbstspielendes Klavier. Sie wurden ursprünglich ja gebaut, um das Klavierspiel berühmter Pianisten und auch Komponisten in die Häuser in die bürgerlichen Häuser zu bringen, bevor es eine Schallplatte gab.

U: Also Liszt spielt Liszt, oder etwas später ... Gustav Mahler spielt Gustav Mahler.

H: Leider gibt es keine Originalaufnahme ..

U: Ich hab zuhause so eine Originalaufnahme von Gustav Mahler, der seine dritte Symphonie, den langsamen Satz

H: Ja, den langsamen Satz aus seiner dritten Symphonie. Es gibt einige Aufnahmen von Gustav Mahler. Aber nehmen sie zum Beispiel Edward Grieg. Edward Grieg ist 1907 gestorben, also zu einer Zeit, als es nicht möglich war, den Klavierton auf Schallplatte zu fixieren. Man konnte zwar Carusos Stimme aufnehmen, aber er mußte in einen riesigen Trichter brüllen. Das war bei einem 176

Klavierton nicht möglich. Die einzigen erhaltenen Tondokumente von Edward Grieg, das sind solche Lochstreifen.

U: Nun sind das aber solche Aufnahmen von Grieg, oder von Liszt, oder von Gustav Mahler, die Kompositionen wiedergeben, die eigentlich mit der Hand gespielt werden können, die die Maschine nur als Wiedergabeinstrument nutzen, was im Konzertsaal vielleicht besser oder gleich gut klingt. Der Sprung dahin eine Musik zu schreiben, die wirklich nur mit der Maschine aufgeführt werden kann, ist dieser Sprung von Nancarrow gemacht worden oder gab es da Vorläufer schon.

H: Es gab Vorläufer. Meines Wissens war der erste Komponist, der für ein selbstspielendes Instrument eine Originalkomposition geschaffen hat, Igor Stravinsky. Er hat eine Komposition

geschreiben: Etude pour Pianola. Es war glaube ich 1913. Und zu Beginn der 20er Jahre gab es eine ganze Reihe von Komponisten, die dieses Medium nutzten. Zum einen die Vertreter der objektiven Musik, man darf vielleicht Hindemith dazurechnen. Hindemith schrieb mehrere Kompositionen für selbstspielende Klaviere. Unter anderem eine Toccata. Nicht alle diese Kompositionen sind erhalten geblieben. Dann Ernst Toch, Nikolai Lopatnikow, ein Vertreter dieser Richtung war auch Hans Haas, ein Komponist, der heute kaum mehr bekannt ist, aber er zeichnete sich dadurch aus, daß er wie kein anderer die Möglichkeiten dieses Instrumentes kannte, wenn man solche selbstspielenden Klaviere mal als Instrumente bezeichnen will, Hans Haas war nämlich jahrelang Aufnahmeleiter bei der Firma Welte. Das war die Firma im Schwarzwald, die dieses Aufnahmeverfahren für selbstspielende Instrumente erfunden hatte. Und er hat zwei grandiose Kompositionen für selbstspielendes Klavier geschrieben.

U: Haben sie die da.

H: Die hab ich da.

U: Kann man die hören.

H: Die kann man hören.

U: Auf dem gleichen Instrument, wie ...

H: Eine dieser Kompositionen kann man auf dem gleichen Instrument hören.

U: Fahren wir ruhig fort mit den Photos. Hier ist Nancarrow mit Ligeti zusammen.

H: Ja ich glaube, man darf Nancarrow als den Entdecker Nancarrows bezeichnen. Ligeti hat sehr sehr viel zur Verbreiterung der Musik Nancarrows beigetragen. Er ist mit Nancarrow 1982 durch Europa gereist, und hat ihn überall vorgestellt in den Musikzentren. Und Ligeti ist eigentlich überzeugt, daß seine Musik und Nancarrows Musik sehr sehr ähnliche Bezüge auch aufweisen bezüglich der Tempoverhältnisse, die Musik von Ligeti und Nancarrow, sie sind natürlich völlig unabhängig voneinander entwickelt worden. Und Ligeti hat mehrfach behauptet, daß er Nancarrow für den bedeutendsten lebenden Komponisten hält. Er hat einmal gesagt: For me, it's the best music of any today living composers. Und Ligeti ist nach wie vor einer begeistertsten Anhänger von Nancarrows Musik.

U: Was brachte Ligeti zu diesem Lob, dieses Lob auszusprechen. Was ist dasjenige, was ihn fasziniert. Also Ligeti selbst hat auch eine Menge mit Zeit herumexperimentiert, Zeitskalen erstellt.

H: Es ist wahrscheinlich die Ähnlichkeit der musikalischen Idee. Ligeti erzählte einmal, wie er überhaupt mit Nancarrows Musik

bekannt wurde. Das war in Paris gewesen, zu Beginn der 80er Jahre. Er hat in einem Schallplattengeschäft nach seinen eigenen Kompositionen geschaut, nicht ganz frei von Eitelkeit, wie er einmal sagte, und da fand er L M N direkt hinter seinem Buchstaben Schallplatten mit Musik Nancarrows. Er wußte wenig damit anzufangen, er hat sie gekauft, diese Schallplatten. Und dann erzählte er, in der darauffolgenden Nacht wurde in sein Auto in Paris eingebrochen, man hat sein ganzes Auto ausgeräumt, er hatte eine Vielzahl von Schallplatten und anderen Dingen in seinem Auto. Nur zwei Dinge ließ man zurück. Seine schmutzige Wäsche und die Schallplatten Nancarrows. Die blieben also im Auto zurück, und als er sie zum ersten Mal hörte, da war er so begeistert, daß er an alle seine Freunde schrieb, er habe nun eine der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts entdeckt.

U: Seitdem setzt auch Ligeti sich dafür ein, daß auch Nancarrows Musik in Europa aufgeführt wird und zu hören ist.

U: Ja hier sieht man Nancarrow schon etwas betagter, als vorhin bei diesem Orchestrion oder diesem Schalgzeuginstrument, wie er in die Walze sagt man nicht ..

H: Notenrolle ...

U: In die Notenrolle Löcher hineinstanz. Diese Stanzmaschine ist ja umgebaut worden.

Mehrmals oder einmal ist sie umgebaut worden. Vielleicht sollte man sich mal ... wenn sie beschreiben könnten, wie so seine Stanzmaschine funktioniert, was daran das besondere ist, und worauf man da speziell bei Nancarrow's Musik achten mußte. Bei der Konstruktion.

H: Ja, als Nancarrow sich von lebenden Pianisten und Interpreten freimachen wollte, das war zu na sagen wir Mitte der 40er Jahre, da kaufte er in Mexiko ein selbstspielendes Klavier. Nun fehlte ihm aber, um seine Musik für selbstspielendes Klavier realisieren zu können eine Stanzmaschine. Und er fuhr, das war glaube ich 1948 nochmal nach New York, und in New York suchte er lange bis er einen Trödler fand. Und dieser Trödler der besorgte ihm eine alte Stanzmaschine. Die war aber nicht zu erwerben für ihn. Und nach dieser Stanzmaschine ließ er sich seine Stanzmaschine nachbauen. Und diese Stanzmaschine benutzte er dann viele Jahre, und zwar bis zu seiner Studie Nr. 20. Diese Stanzmaschine hatte die Eigenschaft, daß sie einen bestimmten, Vorschub hatte, das heißt man konnte Löcher nur in einem ganz bestimmten zeitlichen Abstand stanzen. Und dieser Vorschub, der gestattete es ihm dann nicht Löcher, d.h. zwei aufeinanderfolgende Töne sehr nah hintereinander zu stanzen. Und deshalb ließ er nach der Studie 20 diese Stanzmaschine so umbauen, daß er an jeder beliebigen Stelle eine Loch stanzen konnte, d.h. er konnte damit die Zeitrelationen noch sehr viel exakter stanzen als mit der ersten Version seiner Stanzmaschine.

U: Vielleicht noch einmal ein bisschen vorher. Sie haben gerade erzählt, als Nancarrow sich dazu entschloß sich von den lebenden Interpreten zu lösen. D.h. er war leid, daß seine Musik entweder garnicht, oder falsch aufgeführt wurde. Ist das der Grund, warum er sich aus dieser Art von Musikaufführung und Wiedergabe zurückgezogen hat.

H: Aber sicher. Die Interpreten zum Teil konnten sie garnicht seine recht komplexen Klavierkompositionen nicht aufführen, zum Teil wollten sie sie auch nicht aufführen. Er war in seiner Kompositionsweise man kann sagen schon sehr weit fortgeschritten, und die Interpreten hatten Angst, das Publikum würde meinen, sie würden falsch spielen. Dabei war es vom Komponisten so gedacht. Und deshalb weigerten sie sich meist seine Dinge zu spielen. Aber ich glaube das Schlüsselerlebnis das war die Uraufführung eines Septettes, das er geschrieben hatte, ...

U: Das New York Septett?

H: In New York war diese Uraufführung, und es fanden zwei Proben statt, zu jeder Probe waren vier Musiker erschienen, d.h. nur ein Musiker war bei beiden Proben anwesend. Und bei der Uraufführung kam es, wie es kommen mußte, nach wenigen Takten waren die Musiker nicht mehr zusammen und Nancarrow betrachtete diese Uraufführung als ein absolutes Desaster. Und er war fortan nicht mehr bereit, für lebende Interpreten zu schreiben.

U: War es denn bei diesem New York Septett auch schon so, daß er mit solchen Zeitskalen gearbeitet hat, die ein exaktes Zusammenspiel erfordern, um die verschiedenen Strata und kanonischen Ebenen auszuführen.

H: Dieses Septett war bis vor zwei Jahren verschollen. Und ich selbst war vor zwei Jahren in Mexiko gewesen und ich habe natürlich mit seiner Erlaubnis in seinem Studio etwas aufgeräumt. Und dabei habe ich diese Septett gefunden. Es ist ganz klar ein Stück für sieben Instrumente. Aber Nancarrow hatte immer erzählt, daß er dieses Septett aus Ärger nach der Uraufführung weggeworfen habe, und er war überzeugt davon, daß er es weggeworfen habe. Und als ich ihm das Septett dann zeigte, konnte er sich nicht mehr daran erinnern, daß dieses das Septett sei, d.h. er hat eigentlich rundweg verleugnet. Er hat gesagt: Das ist nicht mein Septett. Ich habe mein Septett weggeworfen. Aber ich glaube, es gibt keinen Zweifel, daß es dieses Septett ist, weil er auch nach seiner eigenen Erinnerung nie ein anderes Stück für sieben Instrumente geschrieben hatte. Dieses Septett ist natürlich noch im üblichen Taktsystem notiert, und geschrieben. Und die rhythmischen und metrischen Verhältnisse sind allerdings hochkomplex. Das ist ein echter Vorläufer seiner Studies for player piano.

U: Gibt es das inzwischen irgendwo als Aufnahme.

H: Dieses Septett.

U: Beim WDR oder ...

H: Das Septett umfaßt etwa 50 Manuskriptseiten. Und davon also habe ich sieben Seiten nicht finden können. Es sind nur etwa 43 Seiten vorhanden. Und Sax, er ist amerikanischer Musiker von der Gruppe Kontinuum, der wollte das einmal ergänzen. Aber meines Wissens ist das Septett heute noch nicht aufgeführt worden, mit Ausnahme von dieser denkwürdigen Premiere.

U: Sie sagten, hochkomplexe Rhythmik. Was war denn die Idee, wenn man so will, oder der Gedanke dieses Septetts. Auch bestimmte Rhythmen übereinanderzulegen, sie zu verschieben, sie sich entwickeln zu lassen. Also von vornherein diese Art von rhythmischer Polyphonie.

H: Ja. Nancarrow kam eigentlich musikalisch, man ruhig sagen, vom Jazz her, er studierte eigentlich nur sehr rudimentär, er hat in Cincinetti etwa zwei Semester etwa dort am Konservatorium studiert, er hatte ein paar Privatstunden, man sagt immer er habe bei Pistons(?), bei Sessions (?) und bei einem dritten Lehrer studiert, aber in Wirklichkeit hat er eigentlich nur konsequent Kontrapunkt studiert. Alles andere - so wie er früher mal erzählte - waren sehr oberflächliche Studien. Er komponierte einmal ein Stück, der Lehrer schaute drauf, sagte nett nett ist 393

das, und damit war die Stunde wieder beendet. Und seine eigentlich musikalische Ausbildung hat er eigentlich selbst erlernt. Er bezeichnete sich als Autodidakt. Und er machte in seiner Jugend Jazz, er spielte in Jazzkapellen, er spielte Trompete, übrigens er hatte nie Klavierspielen gelernt. Das ist auch ein Kuriosum, sein gesamtes Lebenswerk ist dem Klavier gewidmet, er selbst kann nicht Klavier spielen. Nun und seine frühen Werke sind auch ganz eindeutig vom Jazz beeinflusst. Und auch da neben den typischen Jazzharmonien natürlich von der Jazzrhythmik.

U: Was für eine Art von Jazz. Es gibt ja eine ganze Fülle. War das der Beebop, oder Charlie Parker, ...

H: Die Frage kann ich ihnen so garnicht beantworten. Ich weiß nur ...

U: er muß ja auch Kontakt gehabt haben zur Schönberg'schen 12? Ton-Schule, weil sonst er in seinem Werk später nicht solche 12? Ton-Skalen - ode 12-Rhythmuskalen oder dergleichen, also solche seriellen Ideen eigentlich auftauchen würden.

H: Auch das ist eine noch nicht ganz geklärte Geschichte. Und zwar hat Nancarrow am Morwing(?)-Konservatorium von Cincinetti zur gleichen Zeit als Schönberg dort Lehrer war. Er selbst kann sich nicht erinnern. Er selbst betont immer, er habe niemals bei Schönberg studiert. Aber seine erste Frau, die ebenfalls mit ihm damals noch zusammenlebte, die ebenfalls in Cincinetti studiert hat, und zwar Kontrabaß, seine erste Frau war glaube ich die erste Kontrabassistin in einem Orchester gewesen. Die erste Frau hat mir einmal geschrieben, daß Nancarrow bei Schönberg studiert habe. Tatsache ist, daß beide zur gleichen Zeit am Konservatorium in Cincinetti tätig waren. Aber da er selbst sich nicht daran erinnern kann, kann man ruhig davon ausgehen, daß Schönberg keinerlei Einfluß auf seine Musik gehabt hat. Er hat in der Tat, z.B. in seiner Studie Nr. 21 die 12-Ton-Technik angewendet.

U: Das ist der Kanon X

H: Das ist der Kanon X.

U: Deswegen komme ich auch drauf, weil ich mit ihm ein bisschen näher befaßt habe. Die erste Frau sagten sie ist eine Information, die in der Wergo-Ausgabe noch nicht abgedruckt ist. Charles Amirkhanian spricht da nur von 2 Frauen.

H: Ja, er war in erster Ehe verheiratet mit Hellen, ihr späterer Name ware Zinklopp (?), inzwischen eine fast 80jährige Dame, die aber noch lebt, und mit der ich auch im Kontakt

bin, und die mir auch sehr viele Informationen gegeben hat zu den frühen Jahren Nancarrow's. Die Ehe allerdings dauerte nicht sehr lange, sie waren vielleicht drei oder vier Jahre verheiratet.

U: Sozusagen eine Studentenehe.

H: Könnte man als eine Studentenehe bezeichnen. Er war in zweiter Ehe verheiratet mit Anette. Anette nun eine sehr begabte und talentierte auch sehr lebenslustige Frau, finanziell sehr gut gestellt, sie war Künstlerin, sie hatte unter anderem mit Diego Riviera zusammen gearbeitet an Fresken, und diese Ehe ist dann auch nach mehreren Jahren allerdings sie hat länger gehalten, auseinandergelassen. Er hat mit Anette zusammen sein jetziges Haus gebaut. Es war einmal ein Grundstück, das Anette gehörte, wo das jetzige Haus drauf steht. Anette war einige Jahre älter als Nancarrow, und sie ist vor etwa fünf Monaten verstorben. Obwohl sie insgesamt fünf oder sechs mal verheiratet war, hat sie bis zum Ende den Nancarrow beibehalten. 458

U: Sie wollte sich also nicht von ihm trennen auf irgendeine Weise.

H: Sie hat sicherlich erkannt, daß Nancarrow ein ganz bedeutender Komponist war, auch wenn das in früheren Jahren nur wenige erkannt hatten. Das Kuriose an Nancarrow ist ja, daß er mit einer unwahrscheinlichen Konsequenz gearbeitet hat und komponiert hat, und jahrzehntelang keinerlei Resonanz und Anerkennung gefunden hat. Stellen sie sich vor, ein Mann, der tagaus tagein komponiert, für eine Komposition von fünf Minuten etwa ein Jahr benötigt. Niemand kümmert sich um ihn und seine Komposition, und er komponiert konsequent weiter und entwickelt auch seine Kompositionstechnik konsequent weiter. Ich hab ihn einmal gefragt, was er sich denn dabei gedacht habe, was er denn für Vorstellungen hatte, was aus seiner Musik werden würde, und er sagte, für ihn war völlig klar, wenn er einmal tot ist, dann werden seine Notenrollen auf den Müll geworfen.

U: Also er hat sich selbst als Sisyphus-Arbeiter dann aufgefaßt oder er macht das, weil es gemacht werden muß, oder

H: Er macht das, weil es seinem Inneren entsprang.

U: Das ist es, was er mir auch sagte, ich machte es, weil ich es gemacht habe. Das ist der ganze Grund.

H: Das ist ein Zwang, der ganz offensichtlich von innen heraus kam, und wenn er eine Komposition fertig hatte, dann begab er sich einfach an die nächste Komposition.

U: Vielleicht, das war ja auch der ursprüngliche Gedanke an dieser Maschine, vielleicht einmal diese Stanzmaschine hier zu beschreiben, und da dann zu beschreiben, warum das Komponieren da dann solange dauert, und dann auch wie diese Übertragung stattfindet, das war ja auch das Vorhin.

H: Ich schau grad einmal woran man das vielleicht ganz gut erklären kann. (blättert in Papieren und Photos)

U: Was mich interessieren würde, das wären auch die Geräusche dann, die diese Maschine macht, weil das sind so Dinge, die ...

H: die das ganze ein bisschen lebendiger machen.

U: Man muß für den Hörer die Photos so beschreiben, daß man sich vorstellen kann, was wir sehen können.

H: Ich mein sie haben das ja auch in seinem Studio hier gesehen.

U: Gesehen ja.

H: Das erste und auch wesentliche in Nancarrow's kompositorischen Prozeß, das sind die Zeitverhältnisse. Er legt also zu allererst Zeitverhältnisse fest. Er hat in seinem Studio, sie haben das ja gesehen, einen sehr langen Tisch. Und auf diesem Tisch spannt er einen langen Papierstreifen, die sogenannte Notenrolle, er spannt sie auf. Das kann man auf einem solchen Photo hier genau erkennen.

U: Das sieht aus wie eine Tapete. Wie ein Tapeziertisch.

H: Das sieht aus wie eine Tapete, wie ein Tapeziertisch, richtig,

U: Wo man Tapeten einwaschelt, und dann an die Wand klebt.

H: Richtig, und als ... nächstes beginnt er auf diesem leeren Papierstreifen Zeitskalen aufzumalen. Er hat in seinem Studio einen Schrank mit hunderten von Schubladen, und in diesen Schubladen befinden sich lange Papierstreifen, und auf jedem dieser Papierstreifen ist eine Zeitskala drauf. Zum Beispiel Beschleunigung: 1,5 %, Beschleunigung: 2%, ...

U: Beschleunigung, das ist dann eine kontinuierliche Beschleunigung um diesen Wert, jeden Zentimeter geht es um 3%

516 schneller.

H: Genau so ist es. Und in diesem Schrank bewahrt er hunderte solcher Zeitskalen auf, und wenn er seine Zeitrelationen festgelegt hat, dann überträgt er diese Zeitskalen ...

U: Dieser Schrank, Moment noch, das schaut aus, wie so ein Apothekerschrank ein bisschen, wo man so kleine Giftfässerchen verwahrt, oder dergleichen. Er hat halt Zeitskalen darin ...

H: Er hat lange Papierstreifen ...

U: Und das geht dann von 1% Beschleunigung bis 100% Beschleunigung, oder ...

Diese Zeitskalen sehen aus wie Logarithmentafeln oder wie es das früher gegeben hat, so Rechenschieber...

H: Wie Rechenschieber, genau und die legt er auf seine Notenrolle, seine Papierstreifen. Und nun überträgt er diese Zeitverhältnisse auf diesen Papierstreifen. Und das macht er so exakt, daß er zum Teil mit einer Lupe arbeitet. Also mit einem Bruchteil eines Millimeters. Der Tisch ist relativ lang und damit er ..

U: Da sieht man so eine Skala. Das sind große, mittelgroße und kleine Striche. Was bedeuten diese Striche.

H: Das könnte man in erster Näherung als Viertelnoten und die ersten Unterteilungen betrachten. Das sind Hauptzeiteinheiten und die wiederum unterteilt.

U: Viertelnoten und dazwischen gibt es noch 16tel.

H: Man darf eines nicht. Solche Zeitskala nun isoliert betrachten, sondern man muß sie neben den anderen sehen. Stellen sie sich vor, er komponiert zum Beispiel neun Achtel gegen 10 Achtel gegen 11 Achtel. Dann befinden sich auf der einen Skala neun Striche, aber der nächsten 10 Striche, ...

U: In der gleichen Zeiteinheit.

H: in der gleichen Zeiteinheit, und auf der dritten 11 Striche.

U: Ja.

H: Und das wird nun ganz exakt auf das Papier übertragen.

U: D.h. kompositionstechnisch teilt er erst die Zeit auf, in der etwas passiert.

H: Genau.

U: Und dann erst macht er sich Gedanken darüber, was passieren soll.

H: Und da der Tisch also auch sehr lang ist. Das ist hier vielleicht eine ganz interessante Aufnahme. Da der Tisch lang ist, hat er einen Barhocker, und mit diesem Barhocker, der Räder hat, fährt er am Tisch entlang, und dieser Barhocker ist sogar noch in einer Führung untem am Tisch geführt.

U: Wie so ein Dubby bei den Filmkameras, die so auf einer Schiene laufen.

H: So ist das.

U: Aha, da kann er da so hin und her fahren.

H: Und wenn er die Zeitskalen übertragen hat, wobei bei einer Komposition bis zu 12 unterschiedliche Zeitebenen ablaufen, bei der Studie Nr. 37 zum Beispiel, hat er 12 unterschiedliche Geschwindigkeiten in einer Komposition, d.h. die Notenrolle ist vollgezeichnet mit Skalen, erst dann fängt er an, die Musik dazu zu komponieren. Die Musik,

die sich in diese Zeitskalen nachher einpaßt.

U: Gibt es denn ... Sie haben gesagt, Beschleunigungsskalen, das ist das eine, d.h. dann eine Zeitstruktur, die immer schneller wird, oder immer langsamer wird, das ist die Umkehrung davon. Gibt es dann auch kontinuierliche Zeitverläufe. Sie sagten 9/8, 564

das wäre ein Metrum, das genauso durchläuft, das durchgeschlagen wird, ohne daß es verändert wird, so was kommt auch vor.

H: So was kommt auch vor. Diese kontinuierliche Geschwindigkeitsveränderung, die findet nicht in allen Kompositionen statt. Er hat aber Kompositionen gemacht, mit unterschiedlichen Metren, zum Beispiel die Studie Nr. 36. Das ist ein vierstimmiger Kanon. Vier Stimmen, absolut identisch, diese vier Stimmen, da ist auch nicht das kleinste Tönchen anders, bei diesen vier Stimmen. Der einzige Unterschied: Die erste Stimme läufts mit Tempo 85, die zweite Stimme mit Tempo 90, die dritte Stimme läuft mit Tempo 95 und die vierte Stimme läuft mit Tempo 100. Das entspricht eigentlich einer exakten Bach'schen Fuge, nur daß hier der Kontrapunkt eigentlich in der Geschwindigkeit liegt, und das geniale dabei ist, daß trotz dieser nun mathematischen Relationen es Nancarrow gelingt, das ganze zu einer ganz phantastischen grandiosen Musik zu vereinen.

U: Ja, die können wir uns ja dann mal anhören, wenn sie sie dahaben.

H: Ja, ich habe sie da.

U: Aha ja, jetzt sind wir soweit, daß er diese Zeitmatrix, so würde ich das nennen, mehrfach geschichtete Zeit eingetragen haben, wie gesagt, diese Art Rechenschieberskalen, meinen sie daß auch in der Denkweise von Nancarrow er sich zuerst diesen Raum schaffen muß, wie eine Theaterszenerie, und dann erst die Figuren erfindet, die dort auftreten, so ist es dort auch: Erst die Szenerie, und dann denkt er an melodisches Material, oder an Tönhöhen, Harmonien, etc.

H: Wobei sich die Harmonik natürlich weitgehend von selbst ergibt durch die Zeitverhältnisse, die vorher festgelegt wurden. Aber für Nancarrow ist die Harmonik eigentlich von untergeordneter Bedeutung. Er sagt selbst einmal etwas bescheiden. Nancarrow ist ein ausgesprochen bescheidener zurückhaltender Mensch. Er meinte, er habe keine große melodische Vorstellungskraft, und deshalb würde er die Kanonform, oder die Fugenform benutzen. Es ist in der Tat so, daß man in einer solchen Kanonform die Zeitverhältnisse sehr sehr viel besser verfolgen kann, als wenn die Komposition sehr viel komplexer wäre. Und ich glaube auch, das ist der Grund, warum er die Kanonform benutzt, nicht wegen einer fehlenden melodischen Vorstellungskraft, sondern wegen der Klarheit der Komposition.

U: Der Klarheit von Zeitrelationen.

H: Der Zuhörer kann die Zeitrelation natürlich sehr viel besser verfolgen, wenn er immer die gleiche Melodie verfolgen kann. Wenn die Melodien noch unterschiedlich wären, außerdem die Zeitrelation unterschiedlich ist, fällt es vergleichsweise schwer diese Komposition zu verfolgen.

U: Ich habe im Gespräch mit Matthias Spahlinger, ein Komponist, den sie vielleicht auch kennen, das ist ein zeitgenössischer Komponist in Freiburg, ja mir sagen lassen von ihm, das Bedeutende, oder das seines Erachtens Bedeutende an der Musik von Nancarrow sei, daß Identisches, also so wie sie es vorher angedeutet hatten bei der Komposition Nr. 36, wo das Bedeutende daran sei, daß Identisches wie in diesem Fall das melodische Material der vier Stimmen in andere Kontexte gestellt immer anders klingt, obwohl es unverändert bleibt. D.h. daß der grundlegende Satz des Abendlandes, daß A gleich nicht gleich nicht A sein kann, nein anders herum, daß nicht gleich nicht A 617

sein kann, bei dieser Musik praktisch untergraben wird, weil eben Identisches in einem anderen Umfeld doch anders wird, obwohl es identisch bleibt. Also in irgendeiner Form

Nicht-A wird. Das sei die herausragende Entdeckung dieser Musik.

H: Das ist sicherlich richtig, weil das Thema je nach Kontext natürlich immer ganz anders wirkt, und je nach Geschwindigkeit natürlich auch. Aber das ist natürlich bekannt in der Musik, daß die Geschwindigkeit einen entscheidenden Einfluß hat. Aber was eben neu ist, daß diese unterschiedlichen Geschwindigkeiten gleichzeitig erklingen, und das ganze in einen neuen Zusammenhang stellen.

U: Gehen wir vielleicht noch weiter in der praktischen, handwerklichen Kompositionstechnik, bevor wir uns dann dem zuwenden, was es bedeuten könnte.

H: Wenn Nancarrow diese ganzen Zeitrelationen übertragen hat, auf einen Streifen, dann beginnt er mit der melodischen Arbeit. D.h. er komponiert eine Melodie, ein Thema. Und das ganze macht er aber nicht in Form einer üblichen Notenschrift, sondern er hat eine geheime Kurzschrift dafür entwickelt. Seine Kompositionen sind so komplex, daß es sehr aufwendig wäre, das ganze erst mal in Notenschrift zu übertragen. Er nennt seine Notenschrift Punching-Scores. Punching von Stanzen und Scores von Noten. Und außer ihm kann eigentlich niemand diese punching Scores entziffern.

U: Haben sie ein Photo davon. Wie sehen die aus.

H: Ich hab eine Photokopie, aber die müßte ich erst suchen gehen. U: Wenn sie sie beschreiben können, dann brauchen sie die Photokopie nicht erst herauszusuchen.

H: Ja diese Punching-Scores, die zeigen eigentlich nur sehr wenige Noten, und darüber dann irgendwelche Zahlen, Glissandi und solche Dinge sind dann natürlich grundsätzlich nicht ausgeschrieben. Sie geben ein nur sehr grobes Bild.

U: Das sieht ja so aus, als wären das Glissandi mit - was sind das - 16tel, jedenfalls sehr kurze Notenwerte.

H: Dort, wo es wirklich wesentlich wurde, die Notenabfolge, dort hat er auch in den Punchingscores diese Noten ausgeschrieben. Aber in aller Regel sind hier freie Lücken drinn, da fehlen also ganze Takte, die er dann aber an der Stanzmaschine selbst ausfüllt. D.h. er nimmt diese Punchingscores nur als Anhaltspunkt, und die eigentliche Komposition entsteht beim Stanzen.

U: Das ist so eine grobe Orientierungshilfe des melodischen Materials.

H: So eine Art Notenkurzschrift.

U: Und die Verbindungsstücke der Hauptgedanken zueinander, die erfindet er erst beim Stanzvorgang selber. Er weiß da, von daher komm ich her, und dahin will ich hin. Nun muß ich die Verbindungen schaffen.

H: Und die Noten, die heute zugänglich sind, die hat er teilweise erst Jahrzehnte nach den Kompositionen geschaffen. Er hat in den 70er oder 80er Jahren einmal einige Jahre nichts anderes gemacht, als die Kompositionen, die er bis dahin geschaffen hatte, in Notenschrift zu übertragen.

U: Warum hat er das gemacht, es mußte ja nicht ... Jetzt müßte aber bald die Cassette an ihr Ende kommen. ... Warum hat er das gemacht, daß er sich in die reguläre Notenschrift übertragen hatte, weil er hat ja die Walzen, und er hat die Punching-Scores, 666 die er selbst geschrieben hat.

H: ER hat das eigentlich für Peter Garland gemacht. Das war ein Freund in Amerika, der die Zeitschriftenreihe Soundings herausgegeben hatte. Und der Nancarrow, zumindest seine Musik etwas verbreiten wollte. Denken sie nur ein einziger Brand in Nancarrows Studio, und sein ganzes Lebenswerk war vernichtet. Die gesamte Musik befand sich ja nur in Form von einer Notenrolle jeweils in seinem Studio. Und mit der Herausgabe der Noten ist die Musik natürlich zugänglich und für die Nachwelt erhalten geblieben. Man kann im Zweifelsfalle an Hand dieser Noten die Rollen wieder rekonstruieren.

U: Na gut, jetzt sind wir mal soweit, daß er sich auf seiner Partitur, seinen Punchingscores

gemacht hat. Jetzt geht er an die Maschine. Ich glaube, das sollten wir jetzt auch mal tun.

Cassettenwechsel

Seite 2 000

U: Wenn sie mal zuerst den Aufbau dieser Maschine beschreiben könnten. Aus welchen Hauptbestandteilen besteht sie.

H: Hauptbestandteil ist natürlich das eigentlich Stanzwerkzeug, das Löcher stanzt von etwa 2 Millimeter Durchmesser. Es befindet sich ein Stanztisch an dieser Maschine. Und dieses Stanzwerkzeug kann nun über diesen Tisch hin und her gefahren werden. In der Längsrichtung einer solchen Notenrolle befinden sich die Dauern der Töne, in der Querrichtung befinden sich die Tonhöhen. Und man kann nun an dieser Maschine eine bestimmte Tönhöhe einstellen. Ich mach das mal hier mit dem mittleren C, mit dem eingestrichenen C. Das kann man über einen Zahlenkranz hier einstellen.

U: Es ist also auf der einen Seite der Maschine eine Papierrolle, H: Richtig.

U: Dann geht das über eine Art ...

H: Über einen Tisch...

U: Auch wieder wie mit der Tapetenrolle ein bisschen.

H: Und auf der anderen Seite wird diese Papierrolle dann wieder aufgespult.

U: ... und da kommt das dann heraus. Und oberhalb dieser Rolle ist eine Art Wagen, den man hin und herschieben kann.

H: Richtig.

U: Und der wesentliche Bestandteil des Wagens ist ein Stanzmechanismus.

H: Ist ein Stanzwerkzeug ...

U: So ähnlich wie son Büro ... son Locher. Es ist eigentlich eine Art von kompliziertem Locher.

H: Bürolocher ... nur daß man hier jede Stelle des Papier erreichen kann. Und an entsprechenden Stellen eben Lochungen durchführen kann.

U: Da gibt es so Rasterzähne, wo man den Locher einrasten kann ...

H: Richtig.

U: Das entspricht halt auf dem Klavier jeweils einer Taste.

H: Einer bestimmten Tonhöhe.

U: Und ganz links sind die tiefen Notenwerte und ganz rechts die hohen.

H: Hohen Notenwerte. Ich kann zum Beispiel auf das mittlere C hier einrasten lassen, und beginnen mit dem Stanzen. Dabei läuft 56

die Maschine immer um den Bruchteil eines Zentimeters nach vorne. Wenn ich ein Loch gestanzt habe macht die Maschine einen kurzen Weg nach vorne, so und ich kann dann das nächste Loch direkt dahinter stanzen. (Geräusch) Wenn man eine Lochreihe stanzt, dann kann man auf diese Art und Weise, ich stell jetzt einen anderen Ton ein, das tiefe A -- ganze Lochreihen stanzen - und damit die Länge des Tones bestimmen.

U: Und wie weit der Wagen jeweils weiter geht, je Stanzen.

H: Man kann in einem Vorgang jeweils etwa eine Länge von 20 Zentimeter stanzen. Man stanzt immer in 20 Zentimeterabschnitten. Dann wird die Papierrolle nach vorne gezogen über den Stanztisch hinweg, dann werden die nächsten 20 Zentimeter gestanzt und das bis die ganze Komposition gestanzt ist, das ist eine sehr sehr zeitaufwendige Angelegenheit.

U: Was sie jetzt gerade gemacht haben, klingt dann im Ergebnis wie eine Tremolo. dadadada

H: Das kommt drauf an, in welcher Entfernung sich die Löcher befinden. Wenn die Löcher sehr eng beieinander sind, klingt es nur als ein Ton, der solange niedergehalten wird, solange wie die Lochreihe gestanzt ist.

U: Man hört nur ein Nachhall.

H: Man hört nur ein Nachhall, richtig. Das ist der gleiche Vorgang, Taste runter. Die Taste bleibt unten, solange wie die Lochreihe gestanzt ist, und sobald die Lochreihe beendet ist, geht die Taste wieder hoch. Wenn ich aber zwischen den einzelnen Löchern Zwischenraum lasse, dann repetiert der Ton. Dann ist das das was sie sagten, ein Tremolo, dadadada. Schnelle Repetition des gleichen Tons.

U: Und was Nancarrow gemacht hat, ist, daß die Abstände der Töne eine logarhythmische Kurve beschreiben, d.h. die Abstände werden immer größer oder immer kleiner.

H: Immer größer werdenden Abstände, das würde einer Verlangsamung entsprechen, immer kleiner werdende Abstände praktisch ein Accelerando.

U: Und was ist nun das Besondere an der Stanzmaschine von Nancarrow. Das haben sie vorhin schon mal beschrieben. Wenn sie hier mir zeigen können, oder haben sie einen anderen Typus Stanzmaschine, als sie Nancarrow besitzt.

H: Ich habe den gleichen Typus. Wir haben beide unsere Stanzmaschinen bauen lassen nach einer kommerziellen Stanzmaschine der 20er Jahre. Das war eine Firma Leaberian (?), die hat früher solche Stanzmaschinen tatsächlich hergestellt, nur die sind heute nicht mehr funktionsfähig, und wir haben beide nach einem solchen Modell die Stanzmaschinen nachbauen lassen. Bei dieser Stanzmaschine hat die Maschine immer einen bestimmten Vorschub. D.h. ich kann nicht jede beliebige Stelle einstellen. Und Nancarrow hat eine solche Stanzmaschine benutzt, bis zur Studie Nr. 20, dann war es ihm nicht mehr genau genug. Und er hat diese Stanzmaschine umbauen lassen. Er hat nicht, wie häufig erwähnt wird, eine zweite Stanzmaschine gebaut, sondern er hat einfach die Stanzmaschine umbauen lassen, so daß er jede beliebige Stelle erreichen konnte, d.h. die zeitlichen Abläufe mit maximaler Präzision genau stanzen konnte.

U: Wie funktioniert das hier, dieses Ansteuern-Können von jeder beliebigen Stelle.

H: Bei dieser Stanzmaschine ist nun ein Mechanismus drin, der den Vorschub ausschalten kann. Sie hören, wenn ich die Stanzmaschine 137

bewege, wenn ich den Stanzwagen bewege, dann immer einrastet, das ist ein Zahnrad, das immer nach einem bestimmten Vorschub wieder einrastet. Ich kann aber dieses Zahnrad ausschalten, weil mit dieser Stanzmaschine, ich habe hier einen Hebel, den drücke einfach nieder, und jetzt bewege ich den Wagen wieder, und sie hören dieses Knirschen des Zahnrades nicht mehr. Und ich kann an jede beliebige Stelle fahren. Und das kann Nancarrow mit seiner Stanzmaschine auch. Ich kann also jetzt hier an diese Stelle fahren. Und an diese Stelle. Ich kann also ganz beliebig fahren. Und wenn ich das Zahnrad einraste, dann bleibt er automatisch an ganz bestimmten Stellen stehen.

U: Dann muß es doch irgendwo eine Art Lineal oder so etwas geben, wo er in seiner Zeitskala auf der Rolle schon den Punkt markiert hat, den er sucht.

H: Sie suchen dieses Lineal bei dieser Maschine vergeblich. Ich hab das nicht dran. Aber Nancarrow hat quer über den Papierstreifen einen ganz dünnen Draht gespannt, und dieser Draht ist seine Markierung, sein Lineal. Er stanzt exakt die Zeitverhältnisse nach diesem Draht.

U: Worum ich sie jetzt bitten würde, wäre, daß ich einmal ohne Erklärungen die Geräusche aufnehmen kann, die diese Stanzmaschine macht. Hoffentlich geht nichts kaputt ... blblblblbla (Geräusche)

U: Jetzt haben wir das Geräusch gehört. Und dieses Geräusch muß Nancarrow begleitet haben fast sein ganzes Leben, wenn man so will.

H: Ja, das muß wohl so gewesen sein.

U: Als ich da sein Haus besucht habe, habe ich gesehen, es ist ja nicht nur so, daß er sich von der ganzen Umwelt abgeschlossen hat, in seinem Studio, d.h. es dringt kein Schall von

draußen hinein, und es ist bereits zu einem Zeitpunkt so gebaut worden, als noch nicht dieser Verkehrslärm in direkter Nachbarschaft von seiner Wohnung hörbar war. Obwohl es da auch jetzt relativ zu Mexikos Lärmentwicklung da noch recht ruhig ist.

H: Man glaubt nicht, daß man in der schmutzigsten und verkehrsreichsten Stadt der Welt ist, wenn man in Nancarrow's Grundstück ist.

U: Ein Stückchen Urwald. Aber ich meine als er das gebaut hat, wann war das, in den 50er Jahren, Anfang der 50er Jahren, da war das wahrscheinlich noch ein Dorf, ein Vorstadtdorf.

H: Das war ein Vorort, am Rand von Mexiko City gewesen.

U: Und daß er sich bereits zu diesem Zeitpunkt ein Studio baut, in einer ruhigen Umgebung, das noch einmal von Umweltgeräuschen abgeschottet ist. Woran mag das liegen. Das ist ja eine extreme Weltabgewandtheit, das hat fast etwas mönchshaftes.

H: Sie haben es ja gesehen. Sein Studio hat keine Fenster, zum Beispiel. Und es ist abgeschlossen von dem Vorraum durch zwei Türen, von denen jede Tür bestimmt 10 bis 15 Zentimeter dick ist. Ich vermute, er wollte einfach niemand stören, mit seiner Arbeit. U: Ach andersherum,

H: Andersherum,

U: .. nicht daß er sich abgeschottet hat, sondern er dachte daß seine Musik anderen Leuten auf den Geist gehen könnte.

H: Ich könnte mir das vorstellen, daß er sich sehr viel wohler fühlte, wenn er sicher war, daß er niemand anders mit seiner Musik oder mit den vielen Versuchen, die er natürlich machte, daß er niemand stören würde. Er war damals, als er dieses Haus 241 erbaute, ja mit seiner zweiten Frau Anette zusammen.

U: Die er auch nicht stören wollte, mit seiner Kompositionstechnik. Ja, das wäre auch eine Erklärung. Das andere was mir auffiel, war seine riesige Bibliothek, diese riesige Schallplattensammlung, die ihrem Alter nach, also diese Schallplattensammlung, ja eine sehr alte Schallplattensammlung sein muß, d.h. er muß auch in den 40er und 50er Jahren schon kräftig gesammelt haben. Es sind einige Schellaksachen dabei, es sind viele Sachen dabei, die auf 78 Umdrehungen pro Minute laufen, also er war auch Sammler von Schallplatten und Musik, vor allem afrikanischer und indischer Musik, die auch beide sehr hochkomplexe Rhythmik haben, ja und eben diese Bibliothek, und von daher hatte ich den Eindruck, daß er auch eine Art von Gleichzeitigkeit von verschiedener Kultur in seinem Kopf hat. Und Gleichzeitigkeit verschiedener Musiken in seinem Kopf hat. Und diese Sachen studiert hat.

H: Er hat sich sehr viel beschäftigt mit Jazz. Seine Schallplattensammlung ist fast vollständig, was die Jazzmusik der 20er 30er Jahre betrifft, er war ein großer Anhänger von Luis Armstrong, zum Beispiel, Earl Heys, Betty Smith, das waren so seine Stars auf dem Gebiet des Jazzes. Nun, er hat sehr viel ethnische Musik, wobei afrikanische und indische Musik dabei überwiegt, und dabei auch wohl der Hauptgrund das Studium dieser Musik wegen der komplexen Rhythmen, die da vorhanden sind. Das hat ihn also wohl schon in sehr frühen Jahren fasziniert.

U: Ja und eben die Bach'sche Musik natürlich.

H: Und die Bach'sche. Das lag im eben daran, daß er im Grunde die Bach'sche Hauptform, nämlich die Fuge übernommen hat für seine Komposition, und er könnte mit gleichen Recht diese Komposition auch Fugen nennen. Er nannte früher seine Kompositionen auch rhythmic studies, Rhythmische Studien, ist dann aber völlig abgegangen von dem Begriff rhythmisch, weil er nun die Zeitverhältnisse über den Rhythmus hinaus später variiert hat. Rhythmus ist ja nur ein ganz begrenzter Begriff, nämlich die Aufteilung der Verhältnisse innerhalb eines Taktes. Er ging ja später darüber hinaus, und hat ohne Takte dann natürlich dann komponiert, hat Geschwindigkeiten kontinuierlich variiert, Dinge, die man nicht mehr unter dem Begriff Rhythmus zusammenfassen kann, hat er diesen Begriff auch völlig abgeschafft, diesen Begriff

rhythmisch, er hat nur noch diesen Begriff studies for player piano genannt. Und er nennt sie in seiner Bescheidenheit häufig dann auch Kanons, Konon X zum Beispiel. Ein auf den ersten Blick vielleicht sehr anspruchsloser Titel, Kanon ist meistens eine etwas anspruchslosere Musik, aber in Wirklichkeit sind das kunstvollste Fugen, die er geschaffen hat.

U: Wir sehen es da auf diesem Photo hier, die liegen, wenn ich mich recht besinne und die Sachen immer noch auf dem gleichen Fleck liegen, sie haben auch drunter geschrieben: Nancarrow's Lebenswerk. Das sind also so Rollen in Pappschachteln drinnen, ungefähr 50 an der Zahl. Womit fing es an, und wohin kam es bei den letzten Studies. Sie haben ja auch vorhin angedeutet, daß sich das entwickelt hat. Das ist also nicht so, daß die ersten studies, die dann vielleicht noch rhythmic studies hießen, genauso klingen, wie die letzten. Da gibt es entscheidende Entwicklungen und Wandlungen.

H: Ja.

U: Wenn sie die vielleicht einmal skizzieren könnten, was sich da 315 entwickelt und getan hat.

H: Die erste Komposition for player piano ist nicht die rhythmic study Nr. 1, sondern das ist die study Nr. 3 a. Die Study Nr. 3 umfaßt fünf Sätze, und die den Beinamen Boogie Woogie Suite. Und es fängt also an, der erste Satz ein irrwitzig schneller Boogie Woogie, und dann kommen bluesähnliche Stücke, der letzte Satz ist wiederum ein Boogie Woogie. D.h. diese erste Study ist ganz eindeutig vom Jazz beeinflusst. Auch die anderen frühen Studien sind noch vom Jazz beeinflusst. Die werden aber schon komplexer. Die erste Studie könnten eigentlich fünf Pianisten, fünf Jazzpianisten, wenn sie zusammenspielen könnten, könnten sie eigentlich aufführen. Nicht in der gewünschten Geschwindigkeit, aber von der Komplexizität her wäre das vielleicht möglich. Aber dann werden die Zeitverhältnisse immer schwieriger.

U: Dieser Einfluß vom Jazz läßt sich am besten dadurch ablesen, daß man noch Melodieformen erkennt, Variationen von Melodieformen und natürlich der annähernd steady beat. Also man erkennt den Boogie Woogie Steady beat, man erkennt den in einer anderen Komposition ist es so was Flamencohaftes.

H: Das ist die Studie Nr. 12.

U: Das ist eine Anspielung an die spanische Musik, oder an die Mexikanische Musik.

H: Ganz typisch ist das bei der Studie Nr. 3 a. Sie beginnt mit dem typischen Boogie Woogie Baß. Nur in rasender Geschwindigkeit, und dieser Boogie Woogie Baß, er bleibt als eine Art ostinato durch die gesamte Studie 3 a erhalten, bis zum Ende. Und über diesen Boogie Woogie Baß türmt sich nun bis zu acht Schichten melodisch harmonische Schichten, metrisch zum Teil sogar unabhängig von dem Boogie Woogie Baß und unabhängig voneinander. D.h. die Komposition beginnt eigentlich ganz trivial Boogie Woogie Baß, es kommt es Jazzmelodie dazu, es kommt eine zweite eine vierte, bis zu acht Schichten, sie wird immer komplexer und am Ende ist es natürlich für einen unerfahrenen Hörer nicht ganz leicht, diese komplexe Komposition überhaupt noch aufzunehmen. Das ist übrigens auch der Grund, warum Nancarrow seine Klaviere präparieren hat, in Mexiko. Er hat die Filzhämmer mit Metall bezogen, mit Metall belegt. Einfach damit der Ton klarer, prägnanter wird. Damit auch bei diesen komplizierten Metren und Rhythmen die einzelnen Stimmen leicht zu verfolgen sind.

U: Damit das nicht so einen breiigen Ton gibt, bei dem die Kontouren der Konstruktion verschwimmen.

H: Die Nancarrow'schen Klaviere, sie klingen zumindest in den hohen Lagen etwas ähnlich wie ein Cembalo.

U: Nun hat sich Nancarrow von dieser Art Musik wegentwickelt. Das, was Amirkhanian glaube ich naturalistische oder mimetische Musik - irgendso einen Begriff hat er dafür verwandt oder definiert - sondern Nancarrow interessiert sich immer mehr für die abstrakte

Konstruktion, die mit irgendeinem Musikstil, sei es nun der afrikanische, indische oder der Jazz, oder die spanische Musik, oder oder nichts mehr zu tun haben.

H: Es gibt also wenig Kompositionen, die so eindeutig auf den Jazz zurückzuführen sind, wie die Studie 3 a. Sie erwähnten schon gerade die Flamencostudie, das ist die Studie 12. Das ist auch eine ganz ganz phänomenale Komposition. Sie beginnt fast impressionistisch. Mit Akkorden, leisen Akkorden, man könnte sich vorstellen eine Mondnacht in Andalusien. Und dann beginnt eine ganz typische Flamencomelodie, erst im tiefen Bereich. Die wird 385 begleitet von stilisierten Gitarrenarpeggien. Man kann das richtig nachvollziehen. Es kommt eine zweite Flamencomelodie dazu, es kommt eine dritte Melodie dazu, und das ganze vereint sich zu einer übermenschlichen Virtuosität dieser Melodien, die gehen hoch in den Diskant, die stürzen in Sekundenschnelle wieder herunter in den Baß, und am Ende dieser Studie kommt dann wieder dieses typische Klatschen der Flamencosänger, das Stampfen der Tänzer dazu, in Form von harten Schlägen. Das ganze ist eigentlich, ein Kritiker sagte einmal, es sei ein Mysterium, wie man mit einem mechanischen Klavier eine solche emotionale Musik machen könne, wie in dieser Studie Nr. 12. Das ist aber eigentlich die Ausnahme in Nancarrow's Musik, er ..

U: Ich wollte gerade fragen, ob denn in der Musik vor der Zeit seiner mechanischen Kompositionen oder seiner Kompositionen für mechanisches Klavier, die Komposition selbst ist ja nicht mechanisch, eine Musik geschrieben hat, die auch mit diesen Jazzformen. Also dieses New York Septett, und es gibt ja auch noch ein Streichquartett, glaube ich. Ein paar Sachen. sind das auch in dieser Form direkt Jazzformen zitierend oder Volksmusik zitierend.

H: Das ist sehr unterschiedlich. Seine ersten erhalten gebliebenen Kompositionen, das ist Prelude und Blues. Beides zwei typische Jazzstücke. (Kind fragt irgendwas) ...

Das Streichquartett das erste, das ebenfalls in den 40er Jahren entstanden ist, zeigt eigentlich wenig Anklänge an die Jazzmusik. Er hat nur noch wenige Stücke geschrieben für kleinere Ensembles für Klavier, Klarinette und Oboe glaube ich, zeigen geringe Einflüsse von Jazz, sind aber keine typischen Jazzstücke mehr. Und Nancarrow möchte auch gar nicht als der Jazzmusiker bezeichnet werden. Er meint, er habe zwar in seiner Jugend ab und zu einmal ein paar Stücke geschrieben, die an den Jazz erinnern, aber er war eigentlich nie in seinen Kompositionen ein Jazzmusiker. Amirkhanian hat ihn dann einmal in einer Plattenbesprechung ihn als den Komponisten der Boogie Woogie Suite bezeichnet. Das war ihm eigentlich nie so recht gewesen. Er hat das zwar geschrieben, und er steht dann auch dazu, aber er hat den Jazz in seinen eigenen Kompositionen eigentlich nie als den eigentlich Inhalt gesehen.

U: Also es ist erstmal verwunderlich. Man muß es erstmal so akzeptieren, daß er als er dieses Instrument für sich entdeckt, nun erst mit solchen Kopien nun doch von anderen Musikformen anfängt. Oder Imitationen oder Variationen bereits bestehender Musikformen.

H: Ich weiß nicht, obs verwunderlich ist, es war natürlich die Musik, die ihm am vertrautesten war. Ich glaube für ihn wars einfach naheliegend, daß er ersteinmal die Möglichkeiten dieses selbstspielenden Klaviers erkundet, mit der Musik, die ihm vertraut war. Mit dem Jazz. Und deshalb auch das erste Stück, wie gesagt, nicht die Studie Nr. 1, sondern die Studie Nr. 3a, man kann sagen ja doch ein reines Jazzstück. Es gibt immer noch Anklänge an Jazz in seinen späteren Studies, in seiner Studie 10, auch in der Studie 20, sogar in den letzten, in der 40er Reihe findet man hier und da einige Sequenzen, die entfernt an Jazz erinnern, aber ich würde sagen ab Studie 20 spielt der Jazz eigentlich als Element nur noch eine ganz ganz untergeordnete Bedeutung.

U: Wie hat sich dann daraus entwickelt. Sie haben gesagt, daß 454

bereits bei der Boogie-Woogie-Suite das sich teilweise verselbstständigt, d.h. es gibt Stimmen, die den steady beat, oder den Boogie Woogie Baß verlassen, sich verselbstständigen dem gegenüber, oder wenn man so will ist ja das, was nach dieser ersten

Phase passiert, eine solche Verselbstständigung, die in Form gebracht ist. Die Mehrschichtigkeit von Zeiten.

H: Nancarrow begann eigentlich erst so um die Studie 20 damit, nicht nur verschiedene Zeitebenen über einander gleichzeitig ablaufen zu lassen, sondern diese Zeitebenen auch noch zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Das beste Beispiel ist ja diese Studie Nr. 21, sie hatten ihn schon erwähnt, diesen Kanon X. Der Kanon X ist eine streng zweistimmige Komposition, d.h. ein zweistimmiger Kanon, die linke Stimme, die tiefe Stimme beginnt sehr langsam mit etwa 4 1/2 Tönen in der Sekunde. Nach kurzer Zeit folgt die Diskantstimme, die hohe, mit 39 Tönen in der Sekunde. Also rasend schnell. Ein Pianist kann vielleicht 15 16 17 Töne in der Sekunde spielen, aber keine 39. Ein mechanisches Klavier kann natürlich nach oben fast unbegrenzt schnell spielen. Ein mechanisches Klavier kann 200 Anschläge in der Sekunde spielen, -

U: Was Nancarrow auch ausgenutzt hat.

H: was er auch ausgenutzt hat. Und das ist eben die Bedeutung dieses Komponisten, auch daß er alle diese Möglichkeiten, die in einem mechanischen Klavier innewohnen, erforscht hat, sehr sorgfältig erforscht hat, und dann eben in seinen Kompositionen konsequent ausgenutzt hat. Und beim Kanon X läuft nun die schnelle Stimme wird nun mathematisch langsamer, die langsamere wird mathematisch schneller, und an einer Stelle etwa an der Mitte kreuzen sich die Geschwindigkeiten, und nun wird die tiefe Stimme natürlich zunehmend schneller, die hohe Stimme wird langsamer. Und gegen Ende des Stückes wandert die tiefe Stimme, die rasend schnell wird, jetzt aber in den Diskant. Das hat Nancarrow einfach gemacht, um diese Komposition besser durchhörbar zu machen. Diese rasenden Geschwindigkeiten im Baß sind natürlich nicht so leicht durchzuhören, wie die rasenden Geschwindigkeiten im Diskant, und damit man die langsame, die hohe Stimme überhaupt noch hören kann, greift er jetzt zur Oktavverdopplung. Erst macht er eine Oktavverdoppelung, dann zwei drei vier fünf, am Schluß hat er die ganze Klaviatur benutzt, um die langsame Stimme hörbar zu machen durch Oktavverdoppelung. Die schnelle Stimme, die endet dann mit etwa 130 Anschlägen in einer Sekunde. Das ist etwas, was das menschliche Ohr natürlich nicht mehr auflösen kann in Einzeltönen. Man nimmt eigentlich nur noch eine Klangwolke, ein Klanggewitter, ein Sturm wahr bei dieser Komposition. Ja, und diese Geschwindigkeitsverhältnisse, die werden natürlich bei den folgenden Studies immer komplexer.

U: Das war ja auch etwas, worüber Stockhausen geschrieben hat, in seinem berühmten Aufsatz: ... wie die Zeit vergeht ... wo er schreibt, daß ein bestimmter Impuls, eine bestimmte Impulsfolge, wenn man sie beschleunigt, also ein ganz gewöhnliches Taktschlagen, wenn man es beschleunigt, in eine Tonhöhe übergeht. Und so ähnlich ist es ja bei dieser Musik von Nancarrow, ich glaube auch schon bei diesem Kanon X auch. D.h. diese Impulsdichte, die man vorher noch als etwas Rhythmisches gehört hat, geht dann über in Tonhöhe hören, was sie als Klangwolke oder Gewitter beschreiben. Zumindest habe ich das so in Erinnerung.

H: Ich persönlich würde es nicht als Tonhöhe identifizieren 510

können. Nun das ist mehr ein Wogen ein Schweben und Wogen von Klangmassen. Aber es ist durchaus möglich, daß andere das durchaus als Tonhöhe identifizieren können.

U: Der Kanon war noch eine der letzten Kompositionen, die noch nicht mit der umgebauten Stanzmaschine hergestellt wurden. .. oder war er der erste, der ...

H: Der Kanon X war eine der ersten, die mit der umgebauten Maschine hergestellt wurde, weil er bei dieser kontinuierlichen Geschwindigkeit ja ganz exakt die Abstände der Löcher d.h. die Tonfolgen stanzen mußte. Das war die erste Komposition, wahrscheinlich hatte er wegen des Kanon X diese Stanzmaschine umbauen lassen.

U: Der Kanon X hat eine relativ einfache Struktur noch, diese beiden Stimmen, die sich überkreuzen, deren Geschwindigkeiten einerseits zunehmen, andererseits abnehmen. So

einfach oder so relativ einfach - wenn man mal von dem absieht, was in diesem Stimmen während der Zeit, wo sie hinuntersinken und langsamer werden oder hinaufgehen und schneller werden, sonst noch passiert, so einfach sind nicht alle Kompositionen von Nancarrow. Da schien ihn noch eine ganze Reihe anderer Themen interessiert zu haben. Wenn sie da vielleicht ein paar besonders deutliche Beispiele herausgreifen könnten. Vorhin hatte ich angedeutet, es gibt diese 12-Ton oder seriellen Problemstellungen, von 12 Zeiten, oder 12 Rhythmen, die verarbeitet werden, auch von 12? Ton-Reihen, soweit ich weiß.

H: Beim Kanon X laufen 12-Ton-Reihen ab. Zumindest das Thema der schnellen und das Thema der langsamen Stimme sind 12-Tonreihen. Aber diese 12-Ton-Reihen, die werden immer neu organisiert. Da fällt vorne ein Ton weg, es kommt hinten ein Ton wieder dazu. Aber im Grunde sind das von Anfang bis Ende 12-Ton-Reihen. Aber den Punkt, den sie jetzt angeschnitten haben. Die 12 Töne einer chromatischen Tonleiter sind natürlich von der Tonhöhe her organisiert. Das ergibt sich aus der Obertonreihe natürlich in irgendeiner Form, die Oktave ist die doppelte Schwingungszahl, die Quinte das anderthalbfache und so weiter. Und diese Schwingungszahlen der chromatischen Tonleiter, der Töne dieser Tonleiter befinden sich natürlich in ganz bestimmten Verhältnissen, Schwingungsverhältnissen. Und schon Henry Cowell hat in seinem Buch *New Musical Resources*, Das ist ein Buch, das dürfte um 1915 geschrieben worden sein, das ist aber erst Ende der 20er Jahre erschienen. Er hat schon angedeutet, daß dieses Verhältnis der Schwingungen ja irgendwo ein Naturgesetz ist, und man könnte ja nun einmal daran denken, das Verhältnis der Schwingungen auf Zahlen zu übertragen auch in Geschwindigkeitsverhältnisse. Warum nur Tonhöhenverhältnisse, warum nicht Geschwindigkeitsverhältnisse. Und das hat Nancarrow gemacht in seiner Studie Nr. 37. Das ist ein 12-stimmiger Kanon, eine 12-stimmige Komposition. Wo sich die Geschwindigkeiten der Stimmen so verhalten wie die Schwingungszahlen einer chromatischen Tonleiter. D.h. die Oktave hat die doppelte Schwingungszahl wie der Grundton. Deshalb hat bei dieser Komposition die 12. Stimme auch die doppelte Geschwindigkeit wie die erste Stimme. Das ist sicher eines seiner kunstvollsten Kompositionen, die Studie Nr. 37. Er schätzt sie besonders. Er hält sie für eine seiner gelungenen Kompositionen seiner Bescheidenheit schon ein seltener Ausbruch von ...

U: Wann hat er die in etwa komponiert. Ist das in etwa zu 566

ermitteln. Das ist ja auch so ein Umstand, dieser Bescheidenheit auch eigentlich, daß er so Jahreszahlen oder so etwas, da nicht draufgeschrieben hat, daß wohl damit begründet, daß die Leute, wenn sie denn nun interessiert, sie sollen die Musik hören, und Jahreszahlen verführen dazu, Musik oder musikalische Schöpfungen, Werke, mit irgendwelchen biographischen Daten in Verbindung zu bringen. Und das nun wollte Nancarrow verhindern.

H: Er hat nun ein etwas ungewöhnliches Verhältnis zur Vergangenheit schlechthin. Vergangenheit ist für ihn vorbei. Und manchmal habe ich bei ihm den Eindruck, er will sich garnicht erinnern an das, was früher war. Er weigert sich irgendwo in die Vergangenheit zurückzugehen. Wenn man ihn über frühere Ereignisse fragt, es ist ihm nie so richtig wohl dabei, Auskünfte zu geben. Er sagt, Oh it's passed. Das interessiert ihn heute nicht mehr. Und ich erinnere mich an eine Gelegenheit, wo er mir eine Widmung auf eine Komposition geschrieben hat, die er mir also verehrte hat. Und Yuko sagte noch, er möge da noch das Datum draufschreiben. Und er war also ganz erstaunt, und sagte: I did it never. Why should I do it today. Er wollte damit ausdrücken, er hat nie irgendetwas datiert, auch seine Kompositionen nicht, warum soll er heute damit anfangen, Dinge zu datieren. ER aht früher auch Briefe nicht datiert, vor einem sehr sehr umfangreichen Briefwechsel, den er mit Peter Garland geführt hat, einen Herausgeber seiner Kompositionen als Noten. Und er begann eigentlich erst damit seine Briefe zu datieren, als er merkte, daß es sehr schwer war, festzustellen, welche Briefe von ihm in Amerika angekommen waren, und welche nicht, weil

die Post in Mexiko wohl sehr unzuverlässig gewesen war, und so konnte er immer Bezug nehmen, hast du denn meinen Brief vom 17. Mai bekommen. Erst da begann er seine Briefe zu datieren. Und die Nummern seiner Studies sind nur ganz grob chronologisch geordnet. Wie ich vorhin schon sagte, ist ja die Studie 3a die erste. Nicht etwa die Nummer eins. Aber man kann die Nummerierung als groben Anhaltspunkt für die Entstehung dieser Kompositionen werten. Und die Studie Nr. 37 dürfte entstanden sein etwa um 1975. Und in dieser Zeitspanne - wann ist die erste geschrieben worden. Nr. 3a - wann fing er damit an.

H: Ganz am Ende der 40er Jahre. Sagen wir um 1950.

U: Und in dieser ganzen Zeit bis 1990. 89 als er seinen Herzinfarkt hatte...

H: der war 88 89

U: Das muß 89 sein. Also bis 75 auf alle Fälle war er fast losgelöst oder fast unabhängig eigenbrödlerisch mit seinen Kompositionen beschäftigt. Denn soviel Außenkontakt pflegte er ja garnicht.

H: Er hatte überhaupt keinen Kontakt zur musikalischen etablierten Welt. Der einzige und der erste, der seine Kompositionen einmal nutzte, war übrigens John Cage. John Cage arbeitete ja eng zusammen mit Merce Cunningham Ballet-Direktor oder Choreograph und in den 60er Jahren schon wurden 5 oder 6 seiner Studies benutzt als Musik für Merce Cunninghams Choreographie. Und diese Musik ging damals nicht nur in Amerika, d.h. die Truppe ging nicht nur in Amerika auf Tournee, sondern auch in Europa. Und das war eigentlich das erste Mal, daß seine Musik außerhalb von Mexiko irgendwo gespielt wurde.

U: Das war die Musik der Schallplatteneinspielung, die er einsetzte. Oder wie ist Merce Cunningham oder John Cage auf 624

Nancarrow gekommen.

H: Das ist wieder eine etwas komplizierte Geschichte, ich weiß auch nicht ob ich sie so schnell zusammenbringe. Das ging ein Edward Evans (?), er war Direktor der National Library in Washington, der hatte Nancarrow einmal kennengelernt, und hatte Tonbänder von ihm aus Mexiko mitgebracht. Und dieser Mister Evans, der kannte wiederum John Cage, und der hat diese Tonbänder John Cage vorgespielt, und Cage hat direkt beschlossen, sie in Merce Cunninghams Ballet einzubringen.

U: Tonbänder der Klaviermusik.

H: Tonbänder der Klaviermusik, die in Mexiko City aufgenommen wurde. Nancarrow besaß früher sicher einmal ein Tonband, und hat diese Dinger aufgenommen.

U: Weil ansonsten ist ja auch bis auf diese Schallplattenaufnahmen, die wohl in den 70er Jahren - oder wann ist die entstanden.

H: Es gibt mehrere Schallplatten, frühe Schallplatten von ihm. Eine Schallplatte von Columbia. Die dürfte in den vielleicht sogar Ende der 60er Jahre entstanden sein. Mit aber nur wenigen Stücken und eine sehr schlechte Schallplatte. Die wirklich umfassende Einspielung, die ist in den 70er Jahren entstanden mit Amirkhanian auf Arch-records. Das sind die Stücke, die heute auch von Wergo und von Schott herausgegeben werden, allerdings ist diese Schott CD, das sind neue Aufnahmen gewesen.

U: Aber immerhin soviel Kontakt muß er ja gehabt haben zu der Außenwelt, daß er diese Aufnahmen durchsetzen konnte. Muß man ja auch entweder Freunde haben, die das für einen besorgen, selbst hinterher sein, denn die Schallplattenunternehmen gerade was die zeitgenössische Musik anbelangt, sind ja nicht so von sich aus aktiv.

H: Das war sicher das Verdienst von Charles Amirkhanian, der eine kleine Schallplattenfirma wohl selbst vertrieben hat, diese Arch records. Und er hatte vier Schallplatten, nun man kann sagen fast mit dem gesamten Werk für Player Piano herausgegeben. Die Herausgabe - ich kann die Jahreszahlen jetzt nicht exakt sagen, aber die erste ist um 1977 erschienen, die letzte in den 80er Jahren. Und zu Beginn der 80er Jahre wurde Nancarrow dann auch in Amerika

bekannt. Er hat also Mexiko nicht mehr verlassen seit dem Kauf seiner Stanzmaschine im New York oder dem Nachbau seiner Stanzmaschine Ende der 40er Jahre bis zu Beginn der 80er Jahre. Er ist erst zu Beginn der 80er Jahre wieder nach Amerika gereist, ich glaube zu einem Konzert nach San Francisco, das Betty Freeman veranstaltet hat, das ist Mäzenin für neue Musik in den USA.

U: Er hatte ja zu Amerika, nachdem er aus Spanien zurückkam ein etwas gespaltenes Verhältnis. Bzw. Amerika zu ihm, so wie er es schildert.

H: Ich glaube, er hatte kein gespaltenes Verhältnis, er hatte ein sehr eindeutiges Verhältnis zu Amerika. Und zwar ein eindeutig negatives natürlich. Er kam aus dem spanischen Bürgerkrieg zurück, sie wissen ja er hat zwei Jahre, von 1937 bis 1939 gegen das faschistische Francoregime in Spanien gekämpft, und zwar mit der Lincoln-Brigade, das war eine Vereinigung von damals vorwiegend kommunistischen Jugendlichen, die gegen Franco gekämpft haben. Er wurde bei diesem Bürgerkrieg auch verwundet in Spanien. Und als er dann zurückkam, da wollte man ihm keinen neuen Paß ausstellen. Er war wohl zu einer unerwünschten Person geworden. Wegen seiner politischen Aktivitäten. Er war auch kurze Zeit in 674

der kommunistischen Partei gewesen damals ..

U: Er war also kein Anarchist gewesen damals, sondern Kommunist. Das ist ja ein großer Unterschied.

H: Nein, er war kein Anarchist. Nichts dergleichen. Er war von der kommunistischen Gedankenwelt damals schon durchdrungen. Das waren übrigens viele Intellektuelle der damaligen Zeit gewesen.

U: Wissen sie genaueres. Welche Art von Kommunismus. Da gibt es ja auch ganze unterschiedliche Bewegungen. Als ich bei ihm war, hat er sich eigentlich eher als Anarchist bezeichnet. Er sei dorthin gefahren, weil er von dem anarchistischen Gedankengut affiziert gewesen wäre, und Anarchismus und Kommunismus sind völlig gegenläufige Geisteswelten.

H: Anarchismus ist ihm völlig fremd, nach meiner Einschätzung. Kommunismus unterscheidet sich ja doch grundlegend von Anarchismus.

U: Da hatte ich mir auch überlegt, als es um den politischen Menschen Nancarrow ging, man kann dazu wenig sagen. Aber wenn man sich überlegt, daß er solche Musik schreibt, die in einer solchen Form konstruiert ist,

H: Da kann man kein Anarchist sein.

U: Da kann man kein Anarchist sein, denn Anarchismus ist eine eher florale ...

H: Chaotische Angelegenheit.

U: Ja also nicht was nicht unbedingt durcheinander heißt, es ist eben keine Hierarchie gedacht. Auch keine Übergangshierarchie, die erst irgendeine Art von Bürgern ausschließt oder Menschen als Unmenschen verdrängt oder vernichtet, bevor die wahre Menschennatur sich entfalten kann. Das gibt es im Anarchismus nicht. Und Nancarrow war ja, das sieht man seinen Kompositionen ja an, ganz extrem konstruktiv, und auch hierarchisch konstruktiv. Es gibt solche Hierarchien. Auch wenn er sich nicht an die Hierarchien gehalten hat, die ...

Cassette Zwei Seite 1

000

U: Oder nicht gesprochen haben. Das besondere der Study Nr. 37, worum geht es da. Nun die chromatische Tonleiter hat 12 Töne. Und diese 12 Töne stehen zueinander in ganz bestimmten Schwingungsverhältnissen. Die Oktave ist hat die doppelte Schwingungszahl wie der Grundton. Und Nancarrow hat diese Schwingungsverhältnisse umgemünzt in

Geschwindigkeitsverhältnisse. Er schreibt in Studie Nr. 37 einen 12-stimmigen Kanon, wobei die Geschwindigkeiten der einzelnen Stimmen im Verhältnis der Schwingungsverhältnisse der Töne liegen. D.h. die zwölfte Stimme ist genau doppelt so schnell wie die erste Stimme, das entspricht auch der doppelten Schwingungszahl auch der Oktave. Im übrigen schreibt er einen Kanon mit zwölf sagen wir nahezu 12 identischen Stimmen, die langsamste Stimme, die tiefste Stimme beginnt zuerst, hinzu kommen andere Stimmen in höherem Tempo.

U: Das melodische Material ist in allen Stimmen eigentlich immer das gleiche.

H: Das ist weitgehend gleich.

U: Es entsteht sozusagen eine zweite Melodie durch die Abfolge der Beginne und Enden der einzelnen Stimmen. 47

H: Richtig, vor allem die Harmonien, die ergeben sich aus der Abfolge der unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Und das ganze rhythmische Geflecht ergibt sich daraus.

U: D.h., was sonst eine Note ist, ein einzelner Klang, ist in diesem Fall das Hören-Können bestimmter Geschwindigkeiten.

H: Man kann die unterschiedlichen Geschwindigkeiten verfolgen, es gehört etwas Übung dazu. Aber das ist ein ganz wesentliches Merkmal bei dieser Komposition. Diese unterschiedlichen Geschwindigkeiten und vor allen Dingen für den Hörer, diese Verfolgen-Können dieser unterschiedlichen Geschwindigkeiten.

U: Haben Sie im Kopf ungefähr den Aufbau dieser Studie Nr. 37. Womit fängt es an.

H: Es fängt mit einem Ton natürlich an, mit einer Tonfolge, und diese Tonfolge wird dann in den 12 Stimmen identisch wiederholt, und steigt dann kontinuierlich nach oben. Mit diesen 12 Stimmen. Die Nr. 37 ist im übrigen ein sehr komplexes Werk, zum einen ist es insofern das umfangreichste, als es die meisten Stimmen verwendet, zum anderen ist es eines seiner längsten Kompositionen, diese Studie ist fast 11 Minuten lang. Üblicher Weise haben seine Studien Längen, die um 3 4 Minuten liegen.

U: Ja ... Sie sagten dann irgendwann seien seine Kompositionen so lang - nein, so komplex geworden, daß sie in ein Pianola ein Player Piano nicht mehr genügt hat. Wie sie überhaupt sagten, das war jetzt auf dem Band nicht mehr drauf, daß es in der Entwicklung von seinem Schaffen keine Abschnitte gibt in dem Sinn, sondern eine kontinuierlich Entwicklung.

H: Es wird immer wieder versucht, seine Kompositionen in bestimmte Lebensabschnitte oder Schaffensabschnitte einzuteilen. aber es war in Wirklichkeit eine durchgehende Entwicklung, und in dem Maße, wie er die Möglichkeiten des Player Pianos kennenlernte, schritt natürlich auch seine musikalische, seine kompositorische Entwicklung weiter fort. Und bis in nun sagen wir, in die 70er und 80er Jahre, wo er dann mit einem Player? Piano nicht mehr auskam, schuf er Kompositionen, die so komplex waren, daß er zwei selbstspielenden Klaviere zur Wiedergabe benötigte.

U: Wobei da ja das bemerkenswerte ist, wenn ich das recht besinne, daß wenn man davon ausgehen mußte, daß zwei Playerpianos nicht genau synchron laufen, sondern leicht abweichende Geschwindigkeiten haben, was auch an der Mechanik liegt, so daß man davon ausgehen muß, daß sie nicht jedesmal gleich schnell spielen, daß er das auch mit einberechnet hat. Diese Art von Improvisation, die da mit drinn steckt.

H: Nicht ganz freiwillig rechnet er das mit ein. Er hatte schon die Vision, zwei player pianos zu haben, die exakt synchron laufen, und er mußte nach leidvollen Versuchen eben feststellen, daß das einfach nicht möglich war. Und er nannte dann eine dieser Studien im nachhinein, nicht ganz freiwillig aleatoric round. Aleatorische Studie im Grunde. Also Zufallsmusik. Aber das war nicht seine Intention gewesen. Er hat aus der Not eine Tugend gemacht. Und es gibt zum Beispiel ein Stück für zwei Pianolas, das muß exakt mit dem gleichen Ton zur gleichen Zeit enden. Der Schlußakkord von beiden Pianolas muß zur gleiche Zeit kommen. Und das ist mit seinen Instrumenten nicht möglich. Aber es gibt Schallplattenaufnahmen, mit diesen

exakten Schlußakkord. Was hat er gemacht. Er hat sie getrennt aufgenommen, und im Tonstudie wurden diese beiden Aufnahmen dann rückwärts zum Schlußakkord 145 kopiert. Und ich hab inzwischen mir auch einen zweiten Flügel mir besorgt, und ich bin guter Hoffnung, daß wir im nächsten Jahr diese Komposition öffentlich auch aufführen können, exakt synchron, so wie er es eigentlich vor hatte, Und zwar werden wir versuchen, diese beiden Flügel mit einer Computerdiskette zu steuern. Damit ist natürlich eine exakte Wiedergabe möglich.

U: Ja, sie sprachen auch von Kompositionen, die sie langsamer abspielen könnten. Welche Komposition würde sich da anbieten, sie einmal langsamer zu spielen, um ihre Struktur besser zu hören.

H: Zum Beispiel die Studie 3 a, der erste Satz aus der Boogie? Woogie-Suite. Vielleicht noch der Beginn der Studie 25. Studie 25 ist auch eine unwahrscheinlich komplexe Komposition. Bei der nach einem Grundton in rasender Geschwindigkeit die Obertonreihe abgespielt wird, als rasendes Arpeggio, das kann man natürlich akustisch sehr viel besser wahrnehmen, wenn man das mal langsamer ablaufen läßt, damit man die Tonfolge tatsächlich auch besser erkennen kann. Das ist eben ein Vorteil dieser Player-Pianos. Man kann die Notenrollengeschwindigkeit an einem solchen Klavier variieren. Man kann langsamer oder schneller spielen lassen, ohne daß die Tonhöhe dabei ändert, wie das bei Tonbandgeräten oder Schallplatten sonst der Fall wäre.

...

H: ... entscheiden, was sie machen wollen oder nicht, weil das so ganz bezeichnend für ihn ist, für sein ganzes Wesen. Nancarrow hat eigentlich nie mit einer Anerkennung gerechnet. Er hat eigentlich nie damit gerechnet, daß seine Kompositionen einmal Verbreitung finden, daß die Leute sich dafür interessieren. Und ich war nun mit Nancarrow mehrmals auf Konzertreise gewesen, und diesem alten einsamen Mann, dem schlägt eine Fülle an Sympathie entgegen, wo Nancarrow auch auftaucht. Zum einen, er setzt sich grundsätzlich in die hinterste Reihe, er mag also nicht vorne sitzen, aber wenn das Publikum applaudiert, und wenn sie merken, daß Nancarrow selbst da ist, dann fordern sie ihn natürlich nach vorne auch auf die Bühne zu gehen. Das ist ihm auch immer etwas unangenehm, und er steht da mit einer staunenden Verwunderung. Er kann es also selbst nicht begreifen, was da geschieht, daß man ihn heute feiert, daß man ihn mit standing ovations feiert, und seine Kompositionen überall hören will. Das ist also ganz typisch für diesen alten einsam und auch so bescheidenen Musiker.

U: Ja war er denn einsam. Diesen Eindruck hatte ich eigentlich nicht. Er erschien mir schon so, daß er - es ist ja schon ein Unterschied zwischen Einsamkeit, die man selber sucht, ich glaube, das ist bei ihm eher der Fall, und einer Einsamkeit, mit der man umgehen muß. Um sich die Zeit sozusagen zu vertreiben, und er dann halt komponiert hat. Das wäre dann ja - das würde ein ganz anderes Licht auf ihn werfen.

H: Es ist sicherlich die Einsamkeit, die er sich selbst gesucht hat. Die musikalische Isolation. Er hat einmal gesagt: oh, alle Menschenansammlungen mehr als 5 Personen. Oh, thats a crowd. Er mag keine Menschenansammlungen. Er mag auch in ein Lokal nicht mit einer großen Gruppe gehen, sondern mehr als 5 Personen, das ist eine Menge, mit der möchte er am liebsten nichts zu tun haben. Und ganz bezeichnend ist auch ein Erlebnis, das Yoko, seine Frau, einmal schilderte. Sie hat also Besuch, eine Party gegeben in Mexiko in ihrem Haus. Und Conlon erscheint einfach

231 nicht zu einer solchen Party, sondern er sitzt in seinem Studio, und arbeitet, und das führte dann, wie sie meinte, dann zu einer solche peinlichen Frage, sind sie denn überhaupt verheiratet. Sie gibt eine Party, und er kommt überhaupt nicht zu dieser Party, obwohl er im

Raum nebenan sich befindet. Er mag also keine Menschenansammlungen. Er hält sich also gerne im Hintergrund. Um so rührender ist es, wenn er dann in einem Konzert gefeiert wird, und das doch irgendwo natürlich auch genießt. Daß er diese späte Anerkennung natürlich genießt. Obwohl ihm diese Prozedur als solche natürlich unangenehm ist, er natürlich auch stolz ist, daß man die Qualität seiner Musik nun erkannt hat.

U: Das bringt mich noch auf ein Thema. Ich würds mal Chaos und Ordnung nennen, über das wir uns noch garnicht gesprochen haben, und Bach natürlich.

H: Ja. (schmunzelt)

U: Thats a crowd. Ich will das in der Sendung nicht machen. Also daß er Angst hat vor vielen Menschen, daß schildern sie ja auch gerade. Thats a crowd, das klingt ja auch gerade, als hätte er Angst vor der Unordnung, die solche Menschen machen, ihr anarchisches sich bewegen, nicht unter einen Hut zu bringen, daß ihn das verunsichert hat, möglicher Weise, oder jedenfalls ihm nicht geheuer erschien, und er sich deshalb in Anführungszeichen ich mach das jetzt mal sehr vage hypothetisch zurückgezogen hat, um etwas, eine Welt sich zu bauen, in der eine Ordnung herrscht. Wo man sich auch auskennt. Das wäre eine psychologische, so eine trivial-psychologische - so würd ichs mal nennen, weil ich bin Psychologe - Erklärung für sein Tun. Jetzt abgesehen von dieser Brücke, die ich wiegesagt so nicht verbreiten möchte, weil dazu das Material fehlt, woran man das festmachen könnte, und außerdem, was wäre nun, wenn das bewiesen ist. Das wäre ein Quatsch. Aber was auf alle Fälle erstaunlich ist, finde ich, daß er diese Studies macht, die extrem organisiert sind, also eine Architektur besitzen, die vielleicht über die Konsequenz einer Bachschen Fuge noch hinausgeht, also an Vielstimmigkeit und an Organisationsgrad, also mit Geschwindigkeit zum Beispiel, ...

H: Ganz sicher.

U: Damit hat sich Bach sicher in dem Maße nicht auseinandergesetzt. Und es aber dann im Ergebnis, wenn man es da erste Mal hört, das erste Mal damit konfrontiert wird, und man noch ungeübt ist, in der Denkgangsart von Nancarrow es furchtbar chaotisch klingt, und es sogar eine gewisse Freude daran hat, solche chaotischen Punkte wie soll ich sagen anzusteuern, da läuft es hin, ich weiß nicht, in welcher Study das besonders der Fall ist, wo also Ordnung praktisch umkippt, oder Organisation umkippt in ihr Gegenteil, obwohl es hochkomplex hochordentlich ist, und auf bestimmten Annahmen beruht, also auf bestimmten Formeln, es umschlägt in Chaotisches, so wie es die in letzter Zeit ja berühmt gewordene modisch gewordene Chaostheorie ausdrückt. Ja, das ist eigentlich keine Frage, aber würden sie das bestätigen.

H: Ja, aber das ist eine gute Idee, und eine sehr richtige Idee auch. Bestes Beispiel, Studie 34. Das ist die Studie mit den vier Stimmen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit. Die ganze Studie strebt einem Höhepunkt zu, und bei diesem Höhepunkt, da bauen sich aus diesen vier Stimmen, da baut sich quasi eine Kathedrale auf. In diesem Höhepunkt, das ist musikalisch sind das rasende Auf-und Abwärtsglissandi. Wenn man das Bild dieser Komposition sieht, dieses Lochstreifen sieht, das ist schon vom optischen her ein Kunstwerk. Und man sieht, man erkennt dann auch, daß sich dieser Höhepunkt dann eben aus diesen vier Stimmen kontinuierlich aufbaut. D.h. diese vier Stimmen streben immer einer höheren Ordnung zu, bis der Höhepunkt erreicht ist, mit dieser absoluten Ordnung, und wenn dieser Höhepunkt erreicht ist, dann zerfällt das ganze wieder in vier Stimmen, d.h. diese vier Stimmen führen dann wieder ein Eigenleben. Das ist das, was sie gerade erwähnten. Es strebt einem hohen Ordnungsgrad zu, und dann scheint es wieder in das Chaos zu zerfallen. Und das ist eben das Geniale an Nancarrow, daß er solche Höhepunkte schaffen kann mit scheinbar, nun sagen wir mal, mathematischen Mitteln.

U: Wobei immer der Höhepunkt in meinen Augen war ja, daß dieses Grad von Chaos, das

ungeordnet zu sein scheint, obwohl es rein kompositionstechnisch hochgradig geordnet ist. So daß man bei dieser Study Nr. 36 (gemeint Nr. 34), wenn man das langsamer spielen würde, auch da die Ordnung wieder erkennen würde.

H: Zumindest man könnte sie leichter verfolgen.

U: Ich hab da versucht mit Nancarrow zu sprechen, wobei ich dabei zugeben muß, daß ein großes Hemmnis dabei war, daß meine Englischkenntnisse dann nicht mehr dahin reichten, diese ganzen Fachbegriffe dafür zu verwenden, weil mein Gedanke der war, man brauche sich nur ein Blatt anschauen, einer Pflanze, was da zum Beispiel chemisch dadrinnen passiert, ist ja auf eine ähnliche Weise hochgradig organisiert, obwohl es, wenn man sich das so im Überblick anschaut, chaotisch zugeht. Also das ist genau eben diese Art Wechselspiel zwischen chaotischem Schein und einer tatsächlich hochkomplexen Ordnung, die dadrinnen herrscht, so daß so etwas wie Leben dann passiert. Was mich im übrigen auch auf den Gedanken brachte, daß sie als Chemiker sich über diese Brücke mit Musik beschäftigen, oder deshalb von ihm fasziniert sind.

H: Das kann durchaus sein. Wobei ich sagen muß, daß Nancarrow seinerseits wiederum sehr an Naturwissenschaften interessiert ist. Er kennt sich also sehr sehr gut aus, und er hat auch eine sehr sehr umfangreiche Bibliothek zu den naturwissenschaftlichen Themen. Er hat in seinen Kompositionen auch Naturkonstanten verwendet, und zwar eine Naturkonstante ist e. Die Zahl Zweikommaungrad. Das ist zum Beispiel eine Zahl die Wachstumsgrade von Bakterien wiedergibt. Eine andere Naturkonstante ist die Zahl pi mit deren Hilfe man den Kreisumfang berechnen kann. Und er hat Kompositionen, da verhalten sich die Geschwindigkeiten wie e und pi. D.h. er greift auf natürliche Zahlenverhältnisse zurück. Das zeigt so ein bisschen, daß er so ein bisschen, daß er nicht nur an der Natur, sondern auch an den Naturwissenschaften immer sehr sehr stark interessiert war.

U: Ja, mein Gedanke war nun, und bin da, wie gesagt auf keine Gegenliebe gestossen, vielleicht ist Art der Sache auf den Grund gehen zu wollen auch so sehr deutsch, daß es dem amerikanischen Pragmatismus, mit dem Nancarrow doch wohl verwandter ist, nicht entspricht. Ich dachte nun, daß diese Art von Architektur, diese Art von Polyphonie, diese Polyrythmie, diese Art von Kanon oder Fuge, nun ein Versuch ist, ja sie sagen naturwissenschaftliches Wissen, als ein kombinatorisches Wissen in dieser Musik praktisch abzubilden, und zwar in Analogie praktisch zu der Architektur, oder zu der Mystik zum Beispiel Bachscher Fugen und dessen Harmoniesysteme. Den dadrinn bildete sich ja, also in der Bachschen Harmonie, dies barocke kosmologische Weltbild ab, also mit den Planeten, denen bestimmte Zahlenwerte zugeordnet waren 383

und den Tonhöhen dann auch. Also alles was Kepler schreibt, ist ja da mit lebendig und ist auch von Bach so gewußt und so übersetzt worden. D.h. in Musik Welt abzubilden. Und mir erschien es naheliegend, daß - wenn jemand in dieser Konsequenz Fugen schreibt oder Kanons schreibt, und sich mit Gleichzeitigkeit von den verschiedenen Dingen beschäftigt, daß ihm da auch irgendetwas vorschwebt wie eine Gesamtheit von Erscheinungen, so ein Total von Geschwindigkeiten, und damit auch Lebenssphären, oder wie soll man es nennen, in den Griff zu bekommen. Haben sie solche Beobachtungen gemacht, oder haben sie sich mit Nancarrow über solche Dinge unterhalten.

H: Ich glaube nicht, daß er nun sich sagen wir einmal, als er begann mit seinen Kompositionen für player piano, daß er sich da Gedanken darüber gemacht hat, also in dieser Form. Ein bisschen in die Richtung geht vielleicht eine Aussage, die er einmal gemacht hat, zu einer Komposition mit verschiedenen Geschwindigkeiten. Es gibt eine Komposition, das ist glaube ich die Studie 27, da ist eine Stimme als Ostinato durch die ganze Komposition mit einem ganz festgelegten Takt und einer festgelegten Geschwindigkeit. Und dann gibt es andere Stimmen mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Und da sagte er einmal, für ihn ist

dieser feste Takt ist wie das Ticken einer ontologischen Weltuhr. Wie das Ticken der Weltzeit überhaupt. Und alle anderen Stimmen, das sind individuelle Geschwindigkeiten, individuelle Stimmen, ja die sie oder ich sein könnten, und das ist eingebettet in sein in das Zeitsystem des Weltalles. Das ist mal eine Erklärung, die er gegeben hat. Er gibt ja nicht viel Erklärungen zu seinen Kompositionen. Er meint, das müßte sich von selbst alles erklären. Ich weiß nicht, ob das ganz richtig ist. Manchmal ist es hilfreich, wenn man ein paar Worte der Erklärung dazu bekommt. Aber das war eine seiner ganz wenigen Erklärungen, die er einmal dazu gegeben hat zu der Komposition. Das geht vielleicht ein bischen in die Richtung ihrer Frage.

U: Das so etwas ihn doch beschäftigt. Hat oder immer noch beschäftigt. Ja, jetzt haben wir eine ganze Menge geredet, jetzt werden wir langsam müde.?

Ligeti

Kaffee

520

Mechanismus des Klaviers

Vakuumpumpe, Blasebalg, luftleer gesaugt, Tast übertragen, schnell luftleer saugen, langsam luftleer saugen, Metallleiste mit hundert Löchern, pneumatisches Verfahren

560

Ernst Toch, Ingenieurst. Hindemith zusammengearbeit. Der Jongleur, umgeschrieben für selbstspielendes klavier, ursprünglich für einen gewöhnlichen Pianisten.
zweimal der Jongleur

geschrieben 1926 geschrieben

630

andere komposition ebenfalls 20er Jahre Nikolai Lopatnikoff. Russe , in Deutschland gelebt, später in USA, auftragskompositionen der Fa. Welte, uraufgeführt in donaueschingen. name der Komposition Scherzo.

670

Keine Tempi gleichzeitig

680

Fuge von Hans Haas. Das interessanteste. Nancarrow hat von diesen Kompositionen nichts gewußt.

Hans Haas. Aufnahmeleiter bei der Fa. Welte. 2 bedeutende Werke. eines diese Fuge. siebenstimmig. rasend schnell. doppeltes oder halbes Tempo. Nutzt die möglichkeiten. kontinuierlich schneller oder langsamer. Haas ist ein legitimer Vorgänger.

Seite zwei

Ligeti Etude

geschrieben nachdem er nancarrow kennengelernt hat.

824

ligeti gewidmeten Study von Nancarrow

