

G. Ligeti

000

U: Gut fangen wir an mit der ersten Frage. Wie haben sie Nancarrow kennengelernt.

L: Ja, das war der reine Zufall. Ich muß noch bevor ich erzähle, wie ich ihn kennengelernt habe folgendes sagen. Ich war in Mexiko City eingeladen einmal 72 vom Goethe-Institut - und ich war da. Ich hab alle Komponisten Musiker waren da so aus Mexiko City. Kein einziger hat über Nancarrow mir ein Wort gesagt. Ich hatte keine Ahnung über seine Existenz. Daß diese Mensch in dieser Stadt wohnt, von keinem der dort lebenden führenden Komponisten, oder Dirigenten, Musiker einfach zur Kenntnis genommen wurde, das finde ich nachträglich, nachdem ich seine Musik kenne. Es ist schon zu grotesk um tragisch zu sein. Und ich verstehe das. Nancarrow ist eine Persönlichkeit von sehr großer Bescheidenheit und Intorvertiertheit, und er wurde nicht zur Kenntnis genommen. Daß ich auf seine Musik gekommen bin, war reiner Zufall. Es war im Februar des Jahres 1980 hab ich ganz zufällig ein Katalog gesehen oder ich habs bekommen vielleicht von der Akademie der Künste in Berlin. Das hatte mit Nancarrow direkt nichts zu tun. Es war eine Ausstellung von mechanischen Musikinstrumenten. Und da war auch ein Player-Piano und dann als Beispiel für Musik für Player-Piano war eine Partiturseite abgedruckt, also keine - nicht die gestanzte, keine Papierrollen mit den Löchern, sondern richtig eine Partiturseite Musik von ich weiß nicht, ich erinnere nicht aus welche Studie, und da stand Conlon Nancarrow Studie so und so, und ich schaute diese Partiturseite an und ich sage, wenn ich selbst damals eigentlich kein Interesse für mechanisches Instrumente hatte, mein Gott, das ist eine unglaubliche Musik. So kam das. Ich hab dann später gehört, daß es gibt wohl Leute, die ihn kennen, so Walter Zimmermann, der Komponist, und Hans Otte, der Komponist in Bremen, und daß Otte sogar - das war 1980 - Otte sogar ein Stück von ihm für die Bremer, wie heißt denn diese zwei Jahre das Festival, Musica Nova, ein Stück aufgeführt wird. Und ich wollte das hören mit meinem Radio und es war so und Bremen ist so nahe, aber es kam nicht rein, es waren soviel atmosphärische Störungen, ich hab das nicht richtig hören können. Ich hab so ein paar Fetzen gehört, mit schnellen Passagen, das hat mir gar keinen Eindruck gemacht. So - dann hab ich das vergessen. Und im selben Jahr 1980 war ich in Paris - und wenn ich in Paris bin, war ich da beim fnac, es gibt drei so große Geschäfte in Paris für Platten und Bücher, und es gibt Platten, die mich damals schon so sehr interessierten mit verschiedenen ethnische Kulturen, die man nur in fnac findet. Also wenn ich in Paris bin, schau ich immer, daß ich die von radio france gemachte ethno musikethnologische Serie schau ich immer nach. Also ich geh dorthin , außerdem wollte ich etwas von Messiaen kaufen. Ich war dort mit Auto - ich fahr nicht mit auto aber, ich lebte da zusammen mit Alute Mechis (?), eine gute Malerin, und mit ihr fuhren wir zusammen. Und sie wollte, wenn ich ins Plattengeschäft gehe, sie wollte jiddische volkstümliche Aufnahmen. Also ich ging in fnac mit meinem Auftrag, ich brauch von Messiaen, ich weiß nicht mehr welche Stück das war. Ich glaub das was divers regards, die Klavierstücke, und die jiddische irgendeine Platte mit jiddischer Volksmusik - aufnahme mit jiddischen Liedern, und das hab ich alles gefunden, und dann kommt die kleine Eitelkeit von Herrn Ligeti, die nicht sehr groß ist, aber doch da ist, wenn ich schon in fnac, da gibt es eine ganze Teil musique 116

contemporain, und nämlich Messiaen war nicht in der musique, Messiaen war schon in der Klassik, da zwischen Mozart und Mendelsohn irgendwo - oder nach Mendelsohn, und ich hab die Platte gefunden, und wenn ich schon musique contemporain, da schau ich immer nach gibt es von mir doch Platten da. Ich hab festgestellt es gab, also nicht nur Stockhausen und Boulez und Xenakis, ich war auch repräsentiert und war zufrieden. Und dann gehe ich ein bischen rechts im Alphabeth, plötzlich sehe ich zwei Platten, Nancarrow. Die hab ich ohne,

also da fällt mir ein, ich hab das schon fast vergessen, ich hab doch diese interessante Partiturrenseite, niemand kennt - mit Otte habe ich mich damals, also hab ich nicht getroffen und ich war nicht in Bremen. Ich hab die Schallplatten gekauft. Und jetzt kommt sozusagen vielleicht der etwas humoristische Teil. Und der zweite Zufall. Paris und Hamburg, das ist eine schöne Entfernung. Also ich - in einem Tag kann mans mit dem Auto schlecht machen. Und ich hab mit der Alute (?), wo wir eben schon stehengeblieben waren, das war zufällig Solingen - Solingen in so einem irgendwo an der Autobahn an so einem Hotel übernachtet, und da war eine Garage, wo man das Auto gelassen hat. Und das Auto wurde trotz Garage nachts geknackt. Ein unglaublich geschickter Dieb, der Zeit hatte die Dinge im Auto schön zu sortieren. Er hat das Radio ausgebaut, er hat zwei Koffer, er hat alles aufgemacht, er hat die schmutzige Wäsche und Schuhe drin gelassen, die gebügelte Wäsche war weg. Und es war weg die jiddischen Volkslieder und Messiaen. Aber nicht Nancarrow. Das hat mich total frappiert. Ein Räuber, der Messiaen immerhin kennt und Gott sei Dank Nancarrow nicht. Gott sei dank hat er Zeit gehabt, sonst hätte er - das war in eine Tüte in eine Plastiktüte, die vier Platten. Zwei Nancarrow, jiddische Volkslieder, Messiaen. Und die Nancarrowplatten sind da geblieben. Sonst hätt ich ihn - und ein Jahr früher oder ein Jahr später gab es die Platten nicht. Das waren die alten Aufnahmen von Bob Shumaker, von wie heißt das Arch ...

U: Arch Label.

L: Arch Records 750, das ist Arch Street 750 und die waren gerade die zwei Platten es gibt drei Platten insgesamt, die dritte ist noch nicht erschienen damals - war noch nicht erschienen. War gerade in fnac. Und ich komm nach Haus. Und ich hör mir diese Musik an. Ich - wie sagt man. Liebe mit dem ersten Blick. Also so was das habe ich an rhythmischer Komplexität Gleichzeitigkeit - es geht nicht um Komplexität - von einer unglaublichen Frische und Schönheit, eine neue Musik, eine moderne Musik, die aber nichts zu tun hat mit der europäischen Avantgarde, auch sehr wenig zu tun hat mit der amerikanischen, also weder mit Ives, noch mit Cage, keinen dieser Richtungen, das total anders ist, zu tun hat mit Jazz, mit Johann Sebastian Bach, mit Stravinsky vielleicht, und ich war verzaubert. Und enthusiastisch. Und für mich hatte es auch unglaubliche Welten. Es ist auch so, wenn man an etwas Interesse hat, das bedeutet, daß man schon vorkonditioniert war. Ich war schon seit Jahren da, suchte ich eine Art von neuen rhythmischen Lösungen, und plötzlich finde ich einen Komponisten, der das gelöst hat, aber nicht für lebende Ausführende, es wäre auch kaum möglich, also die wenigsten Stücke sind für einen lebenden Pianisten zu spielen. So das war die erste Phase, das war 1980. Da habe ich irrsinnig viele Kopien gemacht gleich, nicht Kassettenkopien und alle Leute, die ich kannte oder mochte, weggeschickt. hört euch diese Musik an. Und 200

jetzt komme ich zum zweiten Teil ihrer Frage, wie habe ich Nancarrow kennengelernt, ich hatte keine Ahnung seine Adresse das war klar, er ist in Mexiko City. Es war im übrigen ein Text von James Tenney, Analysen seiner Stücke, ich kannte allerdings Tenney nicht, d.h. ich habe ihn getroffen, aber das war ganz oberflächlich. Aber ich kannte sehr gut Charles Amirkhanian, und als ich Amirkhanian kennengelernt habe, das war bevor ich in Mexiko war, kannte aber Amirkhanian Nancarrow aber auch nicht, sonst hätte er mirs gesagt. Durch Amirkhanian bin ich zu Harry Partch gekommen, der andere große Außenseiter, aber nicht zu Nancarrow. Und da ich sehe, daß Amirkhanian da auch ein kleines Vorwort geschrieben hat, war er ein Bindeglied sozusagen. Und ich habe Amirkhanian eine enthusiastische kleine Postkarte geschrieben, da habe ich geschrieben, es ist die größte Entdeckung seit Webern und vielleicht eine der wichtigsten Komponisten dieses Jahrhunderts. Dieser kleine Satz wurde dann oft zitiert. Aber das war absolut. Ich hab den Menschen nicht gekannt. Es war absoluter spontaner Enthusiasmus auf Grund der Musik. Und da wollte ich unbedingt, daß Nancarrow hier aufgeführt wird. Und zunächst, da habe ich Herrn Hocker noch nicht gekannt, und er

hatte noch nicht seine rekonstruierte Player-Piano, also zunächst war das nur auf Tonband möglich, und dann durch Amirkhanian hatte ich Kontakt zu Bob Shumaker, den ich auch nicht kannte, und die damalige die Eva Scholtes, also eine Managerin, die sich ein bisschen um Nancarrow gekümmert hat. Ich persönlich aber nicht kannte. Der einzige Mensch, den ich gut kannte, und der ein guter Freund war schon seit langem, das war Armikhanian. Und da ich es überall erzähle, und die Leute winken ab, es - also der Ligeti hat wieder so irgendso ein Steckenpferd. Ich werde mit meinen Vorschlägen selten ernst genommen. Ein Mensch hat plötzlich angebissen, das war Peter Wuiza, der heute als Musikredakteur in Wien lebt, er war damals - der Leiter des steirischen Herbstes, dieser Veranstaltung, die haben innerhalb des steirischen Herbstes in Graz eine Abteilung für neue Musik, das Musikprotokoll, das wird vom österreichischen Rundfunk, vom Studio Graz gemacht, und Wuiza sagte, wir laden doch Nancarrow ein. Und präsentieren wir ihn, und ob ich bereit wäre, Nancarrow vorzustellen, und ich sagte ja, ich kann auch analysieren seine Stücke, und dann hat er sich über Amirkhanian mit Nancarrow in Verbindung gesetzt und wurde eingeladen. Und dann daraufhin auf diese Einladung nach Graz waren andere Interessenten - also Boulez war interessiert in Paris, da war ich nicht dabei, aber ich bin dann, aber Nancarrow ist nach Graz gekommen, so habe ich ihn kennengelernt mit seiner Frau, und mit seinem Sohn, und ich dann hab ich einen guten Freunden Herr Krepertz, neben Innsbruck, in Hall in Tirol, der macht auch noch so würde ich sagen extravagante Konzerte, sehr schöne Sachen, der wollte dann auch Nancarrow, hat ihn eingeladen, und in Köln, das war Dr. Becker, der Leiter der Abteilung neue Musik, daraufhin daß Nancarrow sowieso kommt, also es kam dann diese Tournee, Graz, Hall in Tirol, Köln, Paris, wo ich auch mit Nancarrow dann außer Paris überall hingereist bin. So haben wir uns kennengelernt.

U: Könnten sie das nochmal etwas genauer erzählen, was genau sie daran so begeistert hat. Sie haben gesagt eine bestimmte Fragestellung an die Organisation oder Strukturierung von Rhythmen oder von Rhythmus.

L: Ja, mehr als Rhythmus. Musikalische Form. Die Möglichkeit zum 273

Beispiel. Schauen sie zum Beispiel, es ist so. Es gab doch einen ganz großen Komponisten, das war Charles Ives, der zum ersten Mal Tempoverläufe, also Geschwindigkeiten, die total disparat ist, simultan ablaufen ließ. Es war eigentlich sein Vater, George Ives, den man kennt aus Ives Leben, daß er das mit seinem Vater erlebt hat. Sein Vater hat drei so Militärmusikkapellen gebeten von drei Ecken mit ihrer Musik - verschiedene Märsche - aufmarschieren und sie trafen sich bei der Kirche, ich weiß es nicht. In Denbury war das glaube ich. Und George Ives der Vater und Charles Ives der Sohn waren oben am Kirchturm und haben das gehört, und das war eine unglaubliche ... Ich selbst habe das, bevor ich noch Ives Musik gekannt habe, ich hab Ives Musik erst im Jahr 64 oder 65 gab es die erste Schallplatte, das war die Stokowski-Aufnahme der 4.Symphonie, bis dahin war Charles Ives nur ein Name, gabs gar keine Aufnahmen, aber ich zum ersten Mal ähnliches und war total begeistert, ohne von Ives zu wissen, erlebt im Jahr 58 in Venedig, am großen Markusplatz, es gibt da drei Kaffee-Häuser, Florianer - ich weiß jetzt nicht die Namen - also zwei auf einer Seite, und dritter auf der anderen Seite. Wenn man genau in der Mitte des Platzes steht, und alle drei Kaffeehäuser verschiedene so Salonmusikkapellen spielen, gibt es eine unglaubliche Polyphonie und Polymetrik und das war mein erstes solches Erlebnis, damit. Aber bei mir war schon Vorkonditionierung durch zum Beispiel als ich mein Metronomstück geschrieben habe, geschrieben also gut --- also gut, im Jahr 62, war schon auf Grund der Markuskirche, aber schon früher zum Beispiel, wenn man mehrere Glocken von mehreren Kirchen, das muß jetzt bei mir, eine Kindheitserinnerung sein, in der Stadt Klausenburg, wo ich meine ganze Jugend erlebt habe, gab es aus einem Zufall der Gegend, wo wir gewohnt haben mehrere Kirchen, vier fünf Kirchen, und manchmal um 12 Uhr, wenn die Kirchen läuten, konnte man

simultan also das fällt mir jetzt ein - also ich war vorkonditioniert von dieser Musik. Nun ist aber Nancarrow's Polyrythmik und - ich würde fast sagen - Polytempik, das Wort gibt es nicht - also mehrere Geschwindigkeiten gleichzeitig, das ist ganz anders als bei Ives. Bei Ives ist es chaotisch. Es ist wunderbar, zum Beispiel die 4. Symphonie oder Three Blisses in New England oder Fourth of July, diese Stücke, wo er einfach aufprallen läßt heterogene Geschichten. Bei Nancarrow ist es aber uhrwerkartig komponiert, mit Genauigkeit wie ein komplexe kontrapunktische Werk von Bach. Und das - sowas habe ich nicht gehört. Daß er zum Beispiel verschiedene Geschwindigkeiten, die zueinander - also man kann doppelte Geschwindigkeit oder halbe Geschwindigkeit, was in Bachfugen vorkommt, Augmentations- und Diminution, das heißt die selbe Geschwindigkeit doppelt so schnell oder halb so schnell abspielen zu lassen, zum Beispiel im ersten Wohltemperierten Klavier, auch in beiden C-moll Fugen, das sind solche Engführungsstellen mit Augmentation und Diminution. Es gibt auch sehr viel Musik mit drei zu zwei. Und das kannte ich alles aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Aber daß man egal welche Geschwindigkeiten, also zum Beispiel Metronom 150 zu Metronom 142, also so kleine Unterschiede gleichzeitig ablaufen läßt, sowas hat Nancarrow gemacht. Das kann man mit lebenden Aufführenden nicht machen in Präzision. Man kanns wie Ives machen, chaotisch, aber dadurch, daß er die Musik komponiert hat, das habe ich später erfahren, alles in normalen Noten notiert hat, und dann angefangen hat, das 344 in eine Rolle zu stanzen, und zwar mit dem Risiko, er kann erst das fertige Stück hören, konnte er für ein Instrument, das alles ausführen kann, egal welche Geschwindigkeit, beschränkt auf die Tonhöhen, die da eben sind, aber rhythmisch eigentlich alles, hat er das Papierrollen gestanzt, und auf diese Weise produziert. Und das Ergebnis ist ein Musik von höchster Originalität. Es ist so: Komplexität und Kompliziertheit an sich ist kein Wert. Es gibt ganz große Musik, die irrsinnig einfach ist. Es gibt Ländler von Schubert, es gibt kaum einfachere oder Menuette von Haydn. Die sind so einfach. Ich würde nicht sagen, daß wegen der Komplexität das ist so wunderbar. Es ist wunderbar wegen der unglaubliche Invention. Und Originalität. Und einfach Schönheit. Musikalische Kraft. Die Schönheit der Bachfugen oder der Chopin virtuose Klaviermusik, es ist eine virtuose Klaviermusik, aber nicht für menschliche Hände. Und die unglaubliche ästhetische Niveau hat mich so fasziniert. Die dann durch Komplexität erzeugt wird.

...

Bin ich zu langwierig?

U: Nein nein, das kann man ja dann auch schneiden. Da hier keine Umweltgeräusche da sind, wird das wohl kaum stören.

Ja, die meisten der Kompositionen von Nancarrow sind Kanons. Nicht alle, aber die meisten. Könnten sie kurz erläutern, was eigentlich ein Kanon ist. ... und was das besondere an den Nancarrow'schen Kanons ist. Das haben sie zwar jetzt schon angedeutet, aber noch einmal genauer, so weit sie's überblicken.

L: Also das Wort Kanon, ob das jetzt griechisch oder lateinisch ist, weiß ich nicht - griechisch: bedeutet Gesetz. Und es wurde für eine ganz bestimmte Technik im eigentlich schon 12. Jahrhundert 13. Jahrhundert - aber dann die große Blütezeit der mittelalterlichen Musik, die dann schon rhythmisch notiert ist, die sogenannte Mensuralnotation, wo der Rhythmus - früher war nämlich die Tonhöhen notiert, aber nicht der Rhythmus wurde nur angegeben, Anweisungen, die sogenannten Modi, erster Modus, zweiter Modus, da wußte man, welcher Rhythmus. Aber seit der großen Notationsneuerung von Philip de Vitry, das war um 1310 herum, das ein bestimmtes Buch ist, und Ars Nova heißt, da hat er entwickelt eine Methode den Rhythmus und gleichzeitig das Metrum, Verteilung der Akzente oder Einteilung, was viel später, was für uns heute die Takte sind, dieser Begriff Takt es nicht. Es war also eine Notation da, durch Philip de Vitry, und die ganz große Musik des 14.

Jahrhunderts, gegen Mitte gegen 1330 1350, das war vor allem Guillaume Machaut, wurde auf dieser Basis entwickelt. Dieses Konzwpt Kanon wurde schon früher entwickelt, nämlich daß man mit derselben Melodie eine Stimme einsetzt und eine nächste Stimme einsetzt - sie müssen - oder eine übernächste Stimme. Also es gab eine der ersten schon aus dem 12. Jahrhundert, das war dieser Sommerkanon, Summercanon aus anonymer Überlieferung in England. Daß man eine Melodie so mit sich selbst kombiniert, in der Verspätung, in Verschiebung, in zeitlicher Verschiebung, daß es aber ein harmonischen Zusammenklang ergibt. Das ist eigentlich Grundlage der Kanontechnik. Das wurde dann zu ganz ganz großer Kunst entwickelt von Machaut und von vielen anderen Komponisten von Landino von St.Lège (?), von Asproix (?), und vielen anderen Leuten zwischen den Jahren 1330 und 1400. Und es ist eine Überlieferung geblieben ganz bis heute. Der Primkanon bedeutet, daß die zweite Stimme auf derselben Tonhöhe einsetzt und die dritte auch auf der selben Tonhöhe einsetzt. Das war die 415

ursprüngliche Konzeption. Dann später hat man daran gedacht, zum Beispiel den Quintabstand und dann verschiedene Abstände. Und die größte Kunst des Kanons wurde zum Beispiel von Dufay und von Okeghem, also von diesen beiden. Also es gibt die von Okeghem die Missa Prolationem, das sind Kanons in verschiedenen Geschwindigkeiten. Da sehe ich schon den im Kern den Gedanken, den dan viel später Nancarrow weiterentwickelt hat. Nun die Kunst des Kanons, die alle Musikliebhaber kennen, auf der höchste Komplexität und Blüte, ist der bei Johann Sebastian Bach gekommen, der vielen seinen Choralvariationen und Choralvorspielen und Choralbearbeitungen Chormelodien in Kanon verwendet. Und das ist dann geblieben. Die Überlieferung ist geblieben. Ich denke zum Beispiel die Kanontechnik von Webern, in einer Denkweise in der Dodekaphonie, also in der Zwölfton - in der Gelichberechtigung der zwölf Töne der Chromatik. Fast alle bedeutende Werke von Webern sind sehr komplexe Kanonstruktur.

Jetzt was bei Nancarrow jetzt ganz speziell ist. Er kam auf die Idee als Weiterentwicklung des Kanons im Sinne der Tradition des 14. Jahrhunderts, wenn man ein Kanon zum Beispiel auf derselben Tonhöhe in Proportion 3 zu 2, daß ein Kanon anderthalb Mal schneller ist also eine Stimme anderthalb Mal schneller ist, als die andere, warum kann man das nicht in ganz kleinen Abständen, also 8 zu 7 oder 15 zu 13 oder Ähnliche. Das hat er in ganz, also in Brüchen, wenn man das ausrechnen will, dann ergibt das irrationale Brüchen. Er hat unglaublich komplexe Kanons, und die Kanontechnik war eine willkommene Form, um die selbe um die strukturelle Einheit der Form zu sichern. D.h. es gibt eine seiner Studien, er hat fast alle seiner Stücke Studies genannt, also Studien, Etüden, und da ist Study Nr. 37, die Studie sieben unddreißig. Das ist ein Kanon auf allen 12 Stufen der Chromatik. Sein Playerpiano ist temperiert gestimmt, so wie jeder heutige Flügel. Und auf der 12 Stufen der temperierten Chromatik ist ein 12-stimmiger Kanon in Quintabständen, also nach C auf G, nach G auf D und so weiter, allmählich kommt man auf alle 12 Stufen. Ein 12-stimmiger Kanon, wobei jede Stimme eine andere Geschwindigkeit hat. Das ist wohl eine der komplexesten Stücke von ihm. Das wäre ein Beispiel. Dann hat er ganz andere Arten von Kanons auch entwickelt. Zum Beispiel die berühmte Studie 21, oder Kanon in X, X bedeutet nicht den Buchstabe X, sondern die Kreuzung. Es ist wie ein Kreuz. Das ist eigentlich ein 2-stimmiger Kanon. Das ist eine Melodie, eine Melodie, die hoch liegt in der hohe Register, wenn ich mich jetzt recht erinnere, ich weiß nicht welche langsamer anfängt, ich glaube das. ...

U: Die hohe ist die schnelle.

L: Die hohe ist die schnelle, die fängt schnell an, und allmählich wird sie immer langsamer. Und die ganz tiefe fängt langsam an und wird immer schneller. Und sie überkreuzen sich in der Geschwindigkeit genau in der Mitte des Stückes, indem sie die selbe Geschwindigkeit, also es gibt ein Augenblick, wo sie simultan sind. Und das ist ein einfache - da mußte er

Rechnungen, es gibt sehr viel Konstruktion und Berechnung, in welcher auf welche Weise das sich stufenweise verlangsamt und verschnellert. Sogar konnte man für Lebende, einfach der Einfall kam eigentlich mit seiner Benutzung des mechanischen Klaviers, daß das überhaupt möglich ist. Da muß ich noch etwas wichtiges Technisches dazu sagen. Ursprünglich konnte er keine stufenlose Übergänge in der Geschwindigkeit in diese Papierrollen stanzen, 478

weil der ursprüngliche Lochapparat für das Stanzen der Rollen war nicht auf die Idee der kontinuierlichen Beschleunigung oder Verlangsamung eingerichtet, sondern man konnte das nur treppen - also in ein Notenwert, das doppelte des Notenwertes und so weiter. Und da hatte er, als er draufgekommen ist, er will stufenlose Übergänge, hat er so ein Stanzapparat von der Fabrik, wo das hergestellt wird, umarbeiten zu lassen, damit er selbst mauell jede Zwischenstufe jeder Zwischenstufe einstellen kann. Und auf diese Weise kommt er zum Beispiel zu so einem Werk wie dieses Kanon X herstellen.

U: Der Kanon X war noch das letzte Werk, das noch komponiert wurde vor dem Umbau.

L: Ach so.

U: Das hat noch mit stufenweiser Geschwindigkeitsveränderung.

L: Ach ja, sie wissen das, ich dachte ...

U: Er nutzt diese Etappen sogar um für jede Stufe der Verlangsamung und auch für jede Stufe der Häufigkeit von Noten innerhalb eines Taktes, das ist ja dann auch noch ein anderer Parameter, ...

L: Herr Aumüller, wissen sie das besser. Ich dachte das war schon ...

U: Das war 22, das ist die erste.

L: Vielen Dank, das wußte ich garnicht.

U: Es ist eine eigentlich eher interpretatorische Frage oder vielleicht ist es auch der Grund, warum diese Musik in meinen Ohren so faszinierend ist, warum die Konzentrierung auf Geschwindigkeit. Ist Geschwindigkeit - auf die Behandlung aller Phänomene, die mit Geschwindigkeit zusammenhängen in der Musik. Ist Geschwindigkeit ein wichtiger, oder der wichtigste Faktor geworden in unserer gegenwärtigen Zivilisation, die Gleichzeitigkeit verschiedener Geschwindigkeiten - also vom Fußgänger über den Fahrradfahrer über das Automobil bis zum Flugzeug, das wäre eine Übertragung von alltäglichen Phänomenen in die Ästhetik hinein. Ist es das, was es so wichtig gemacht hat in ihren Ohren, für ihr Empfinden. Andererseits kann man sagen, Guillaume de Machaut wird diese Wahrnehmung noch nicht gemacht haben, mit dem Flugzeug und den Automobilen, die verschiedenen Geschwindigkeiten werden ihn nicht so interessiert oder im Alltagsleben nicht so begegnet sein, wie uns heutigen. Ich glaube bei Machaut waren es eher kosmologische Überlegungen,

L: Das glaube ich nicht. Sie vermuten das. Also schriftliche Belege dafür gibt es

U: ... gibt es dafür nicht.

L: ... gibt es dafür nicht. Es war etwas ganz anderes. Die - also erstens. Daß es verschiedene Geschwindigkeiten gleichzeitig gibt, gab es seit die Menschen schneller oder langsamer laufen können. Also die Erfahrung war es nicht. Selbstverständlich in der maschinellen Welt, seit dem 19. Jahrhundert, selbstverständlich in unserem Jahrhundert werden wir mit enormen Geschwindigkeitsunterschieden zwischen also langsamen Spaziergang und einer Raumfähre - also große Geschwindigkeiten gab es schon sietdem es Gewehre gibt, und man Kugeln abschießt. Schon Erfahrungen mit Geschwindigkeiten. Aber es ist sicher so, daß im 14. Jahrhundert war nicht diese Erfahrung der technisierten Welt, und für uns heute im 20. Jahrhundert besonders in der zweiten Hälfte, Geschwindigkeit - ioch spreche von so eine alltägliche Erlebnisse sagen wir der Menschen, die in der hochtechnisierten 528

Kulturen - das ist kein Werturteil für die Technik weder weder die Technik, wir leben in

Westeuropa, in Amerika in Japan, also in den hochtechnisierten Kulturen in einer Maschinenwelt, wo wir die sehr viel schnelle Verkehrsmittel benutzen, schnelle Züge und Flugzeuge, man hat viele Erfahrungen mit verschiedenen Arten von Bewegungen, die gleitende in dem Flugzeug, übrigens die Erfahrung war in der Schifffahrt schon immer da. Diese gleitende Bewegung. Aber große Geschwindigkeiten zum Beispiel, Beschleunigung in einem schnellen Sportwagen, das ist etwas, was nur im 20. Jahrhundert möglich war. Überhaupt die Beschleunigung als solche zu erleben, das war in der Zeit der Fußgänger, der Schiffe - ich frage mich, ob bei der Postkutsche dieses Erlebnis auch schon - also Mozart hätte das, weil er so viel als Kind mit Postkutschen fahren mußte und wer in einer Kutsche, wie ich als Kind auch noch gefahren bin, weiß genau, daß man Geschwindigkeitsrausch auch mit Pferde auch erleben kann. Oder der Reitende. Ich würde das nicht unbedingt nur also ich müßte es von Völker, die Reiterarmeen besaßen, wie die Hunen oder die alten Ungarn oder dann die Mongolen, auch die Art von Geschwindigkeitsrausch existieren. Geschwindigkeit ist ein Teil unserer Erfahrung. Für viele Leute ist das eine lustvolle Erfahrung, ich denke an das schnelle Motorradfahren oder Augenblicke im Flugzeug, wo das Flugzeug beschleunigt und abhebt. Nachher, wenn es schon in der Luft ist, haben wir nicht mehr diesen Rausch, aber die Beschleunigung, und ich glaube, das spielt glaube ich physiologisch und für unsere Phantasie eine große Rolle. Da sehe ich dann die Spuren in der Musik. Zukommend zu Machaut, was sie wesentliches erwähnt haben, weil Kanons im Proportion 3 zu 2 gab es bei Machaut. An sich war es eine Seltenheit, der große Komponist, der das ganz hoch entwickelt hat, war Ciconnia, Johannes Ciconnia, in dem berühmten Kanon La Ray au solleyl, da gibt es eine sehr sehr komplexe 3? Geschwindigkeits - also 2 zu also eigentlich 4 zu 3 zu 2. Wo 4 zu 2 die Verdoppelung ist, aber dazwischen ist dieser anderthalb also 3 also anderthalbfache Geschwindigkeit. Und wenn man das hört ist es schon fast eine Nancarrowstruktur. Ob Nancarrow das gekannt hat, ich weiß es nicht. Ich würde es fast bezweifeln. Er hat seine Konzeption glaube ich und das sagt er auch von der Erfahrung der Kanons bei Bach - bei Bach gibt es auch 3 zu 2 Kanons. In einen der größeren Choralvorspielen ich kann jetzt den Titel nicht genau zitieren. Wo er eigentlich die Realtion Quinte zu Tonika auch als Relation 3 zu 2 im Tempo verwirklicht. Und die Idee war naheliegend, daß er mit dem elektronischen Klang sowas erzeugen kann. Bei Nancarrow - soweit ich ihn jetzt sehr gut kenne, und viel mit ihm gesprochen hab, und auch gelesen hab, was er getan hat, weiß ich, daß er rhythmisch sehr komplexe Musik geschrieben hat für lebende Komponisten (Interpreten?), damals in den 40er Jahre, und Anfang der 40er Jahre und nie eine richtige Aufführung bekommen hat. Weil es war zu kompliziert und Musiker erschienen nicht, und er war seine Art zu reagieren, dann er verzichtet er auf die lebenden Komponisten. Aber es ist ganz bestimmt, daß dieses Milieu Playerpiano mechanisches Klavier ihm überhaupt die Möglichkeit der verschiedenen Geschwindigkeitsabläufe gleichzeitig gab ...

U: Aus dem Erlebnis würde ich sagen seiner Plattensammlung, die er hat, bei sich zu Hause, würde ich sagen, ein großer Einfluß war sowohl die fernöstliche Musik, z.B. Gamelan-Musik, und zum anderen sehr viel afrikanische Musik ... 580

L: Afrikanische ja.

U: Denn ich kann mich erinnern einmal, das war ein Forscher, den ich getroffen hab im Institut in Seewiesen, in der Nähe von Starnberg in der Nähe von München, der hat Tänze untersucht von afrikanischen Völkern, und zwar Kindertänze, die garnicht so sehr kulturell überformt waren, sondern eher spontan, innerhalb der afrikanischen Kultur sogar, also noch spontaner. Und er hat da festgestellt, daß wenn die Kinder gemeinsam tanzen, dann fangen sie an mit einem gemeinsamen Rhythmus, irgendjemand klatscht dazu in die Hände, oder sie klatschen alle in die Hände, und eine Gruppe, zuerst nur einer oder zwei, löst sich davon ab, die anderen bleiben bei dem alten, der entwickelt sich auch eventuell noch weiter, der

ursprüngliche, so daß sich das durch sich selbst heraus zu einer Art Polyphonie kommt, aber jedes Kind bleibt in der Ergonomie seiner Körperbewegung, und irgendwann zieht entweder die eine Gruppe nach oder auch nicht, und die andere Gruppe verlangsamt sich wieder oder beschleunigt, um wieder auf den gleichen Rhythmus zu kommen.

L: Wissen sie über welches Volk das war.

U: Ich weiß nicht welches Volk das war. Ich müßte diesen Forscher ausfindig machen. Es war ein Film, der zugrunde gelegt war. Ich glaube, es war eines dieser Filme, die Eibl-Eiblfeldt - was eine etwas heikle Geschichte ist - mit dieser Kamera gedreht hat, die um die Ecke filmt. Müßte ich mal nachschauen, oder nochmal herumtelefonieren, was das für ein Volk war, oder wo das war. Ich denke mir, daß solche rhythmischen Bewegungen, improvisierte Bewegungen Nancarrow auch bekannt sein müßten, durch Platten ..

L: ... durch Platten ...

U: Durch Platten, durch ethnologische Aufnahmen. Und daß das eher eine Rolle gespielt hat, eben über den Umweg seiner Jazzerfahrung. Er war ursprünglich ja Trompeter in Jazztruppen, als das Studium von Machaut.

L: Ich hab nie mit ihm gesprochen über sein Verhältnis zur Musik des 14. Jahrhunderts. Also Machaut, und St. Lège dann, der der Komplexeste war rhythmisch, und dann Ciocconia. Ob das überhaupt für ihn präsent war, habe ich mit ihm nicht gesprochen. Ich weiß aber von seinen, ich war bei ihm nie in Mexiko zuhause, weil ich nur einmal in Mexiko war, was ich erwähnte, wo niemand ihn erwähnt, und ich keine Ahnung hatte, daß ich in derselben Stadt bin. Ich weiß nur davon, daß er eine große Plattensammlung hat von ganz verschiedenen ethnischen Kulturen. Ich hab mit eher über sudostasiatische Einflüsse, über Gamelan, das weiß ich also, das ist eine gemeinsame Liebe, aber nicht nur von Nancarrow und von mir, sondern von vielen Musikern. In der Gamelan-Musik gibt es das nicht. Es ist doch eine sehr sehr strenge festgelegte rhythmische Struktur, mit sehr großen Perioden, mit irrsinnig langen Perioden, und mit plötzlichen Beschleunigungen, aber dann beschleunigen sie alle gleichzeitig. Also Polymetrik im dem Sinne in der Gamelan-Musik gibt es nicht. Was mich selbst betrifft als Komponist, unabhängig von Nancarrow, bin ich seit vielen Jahren sehr beeinflußt von verschiedenen afrikanischen Kulturen und ich bin eine der wenigen Komponisten, - also es gibt viele Komponisten, z.B. Steve Reich ging nach Ghana, um dort Trommeln zu studieren, das ist einer der möglichen Kulturen. Aber was meine Beziehung betrifft, da spielt eine große Rolle die Kenntnis von Polyrhythmischen und polyphonen Musik - sehr vielstimmige Orchestermusik aus der zentralafrikanischen Republik - ganz 627

besonders diese komplexen Xylophonstücke im südlichen Uganda, im gewesenen Königreich Uganda, ein Forschungsgebiet Gehard Kubick, das ist Amaginda (?) und Akadinda (?) Musik. Das ist Polyrhythmik, aber nicht Polytempik, d.h. ich habe keine Erfahrung, was sie erzählt haben über die Kinder, die - wie sie erzählt haben - beschleunigen oder verlangsamen. Solche Erfahrungen habe ich selbst nicht. Ich nehme an, das waren Pygmäer, also es gibt bei den polyphonen "Jodeln" (?) der Pygmäer serh oft eine Vielschichtigkeit, nach meinem Wissen aber ist es starr. D.h. die Perioden sind starr, die große Pulsation, also das, was man dazu klatschen kann, es nicht tut, aber kann, ist immer gleichmäßig, es gibt dann diese Art von irrsinnig rascher Pulsation, über zehn in der Sekunde, also bis zu Metronomzahl 600 und darüber, die absolut gleichmäßig bleibt, und die unglaubliche rhythmische Vielfalt. Also eben Polyrhythmik von vielen afrikanischen - nicht von allen - aber vielen afrikanischen Kulturen südlich der Sahara basiert aber auf eine ganz streng durchgehaltene irrsinnig schnellen Grundpuls und erlaubt solche Geschwindigkeitsverschiebungen nicht. Die Illusion von mehreren Geschwindigkeiten ist wohl gegeben in vielen afrikanischen Kulturen, also besonders in den schnellen Xylophon - es gibt dann die ganz große Bira oder Sansa, also ???-phon. Hier am Tisch sehen sie ein Instrument aus Simbabwe liegen. Wo man mit zwei

Händen scheinbar in zwei Geschwindigkeiten spielt. Ich kann es nicht gut spielen, ich spiel das nicht vor. Und damit kann man erzeugen die Illusion von mehreren Geschwindigkeiten. Es ist aber keine verschiedene Geschwindigkeit, es ist eine sehr schnelle Grundpulsation. Das würde mich sehr interessieren. Polytempik in afrikanischer Musik, die ich nie angetroffen habe. Also wenn sie mir diesen ...

U: Es ist auch keine Musik, sondern es ist eine Art von Spiel, Kinderspiel.

L: In der afrikansichen Kultur, in der Bantusprachlichen Kultur ist Sprache und Musik und Motorik also Bewegung dasselbe. Sie haben gar keinen Begriff von Musik. Es ist Sprache und Bewegung. Und die ganze Kultur besteht aus - also auch die Gedächtnis- die Speicherung ist nicht von Tonhöhen, sondern vom motorischen Ablauf. Wie weiß Nancarrow davon beeinflußt war, weiß ich nicht. Seine mehrschichtigen Tempi ist meine Hypothese, man müßte ihn fragen. Ist eine Kombination von Erfahrung mit Bach, kombiniert mit Jazz. Mit seiner Jazzerfahrung. Und Jazz basiert natürlich auf die afrikanische Denkweise. Auch wenn es dann ein synkretisches so ein Mischerzeugnis mit der europäischen Überlieferung mit der schottisch-irischen Volksmusik ist. Da gibt es schon die Möglichkeit der ganzen lateinamerikanischen Musik, die auch aus Afrika stammt. Aber die Polytempik, die Geschwindigkeitsverschiebung bei Nancarrow ist doch etwas grundsätzlich anderes als im Jazz. Das würde ich sagen, das war die technische Möglichkeit, die seine Phantasie sozusagen zugelassen hat, das zu entwickeln. Ich würde das also als genuine Erfindung von ihm betrachten.

U: Eine Frage. Gibt es ein Stück von Ihnen, von dem sie sagen können, oder sagen würden, es ist von ihm beeinflußt.

L: Ich würde viel weiter gehen, und sagen, ich habe ein bestimmtes Stück, und Nancarrow hat ein bestimmtes Stück, das ist seine Studie 20. Ich muß das folgende erzählen. Als ich von Nancarrow noch gar keine Ahnung hatte, weil mich eigentlich 677

verschiedene Geschwindigkeiten und Polyrhythmik schon immer interessiert hat, und mein erstes Stück in dieser Richtung, war das für hundert Metronome, das ist auch die man sieht auch die - sehr oft gibt es scheinbare Einflüsse gegenseitig, die gar keine Einflüsse sind, sondern wo verschiedene Menschen etwas ähnliches entwickeln, total unabhängig voneinander. Zum Beispiel mein Stück für hundert Metronome, was eine der ersten Beispiele von dem, was man später Minimalmusik bezeichnen kann, im Jahr 62 gemacht. Also komponiert. Es wurde mit der Schreibmaschine komponiert. Das ist eine Anleitung, wie man es ausführt. Und die Aufführung war im Jahr 63. Ich hatte gar keine Ahnung, daß es in San Francisco Terry Railey ähnliche Dinge machte. Sein Stück in C was ich dann viel später im Jahr 72 kennengelernt hatte, war für mich auch eine Offenbarung. Da macht jemand etwas sehr ähnliches wie ich, aber wir wissen voneinander nicht. Aber Erfinder von Minimalmusik ist Terry Railey vor allem und LaMonte Young, Steve Reich hat es dann weiter entwickelt. Gut kommt zu dieser Frappanz - Nancarrow hat einen großen Einfluß auf mich, seitdem ich seine Musik kenne. Aber die Sache ist komplexer und anders. Im Jahr 76 hab ich meine Stücke für zwei Klaviere geschrieben, und das erste Stück, Monument. Es ist in Proportion 3 zu 2. Also die 2 Pianisten stehen in diesen von mir aus der 14. Jahrhundert bekannte, damals schon bekannte 3 zu 2 Proportion. Aber dadurch, daß jeder mit 2 Händen es ist eigentlich sehr viel komplexer, es ist eine 12? schichtige, weil jede hat 6 Arten von - nicht von Geschwindigkeit, aber von metrischer Artikulation. Und die zwei Klaviere zusammen 12. Also es sind 12 Schichten. Also nicht 12? stimmig, sondern es ist ein 12-schichtiges Stück. Mit verschiedenen Geschwindigkeitsabläufen. Und ich komponiere diese Stück im Jahr 76. Und es basiert schon auf Einflüsse von Erfahrungen mit verschiedenen Geschwindigkeiten, mit Stroboskopscheiben die sich drehen, und sich schnell drehen, aber die Lichtstreifen, die sich nur langsam verlagern, und also ähnliche Ideen, also aus der technischen Welt, also viele

Uhren die gleichzeitig ticken, die mich dann zum Metronomstück inspiriert haben, Es war eigentlich eine Entwicklung bei mir. Und da ich ... und vorher war mein Cembalo-Stück Continuum auch eine Art von Illusionsrhythmik, der Einfluß auch von
Ende Cassette Seite 1

Ligeti Cassette Seite 2
000

L: Der Einfluß von Escher, dem großen holländischen Graphiker war ganz groß für mich, also das ist dann aber aus der optischen Welt. Merkwürdiger Weise als ich Continuum geschrieben habe, ich bei dem Cembalostück Continuum, was ein fast Nancarrow'sches Stück ist, ohne Nancarrow gekannt zu haben 68, hatte ich auch Escher nicht gekannt. Nachträglich sage ich Continuum ist ein Stück im Sinne Maurice Escher, mit Illusion zum Beispiel konvexe konkave Bilder bei Maurice Escher falsche Dreidimensionalität, wo das Wasser immer nach unten fließt, und dann doch oben, oder Soldaten nach unten marschieren, gleichzeitig nach oben marschieren, die unendlichen Treppen. Als ich dann Maurice Escher, das war im Jahr 72 zum ersten Mal Ausstellung gesehen, das war in San Francisco, war ich total frappiert, und habe gesagt, ähnliche Dinge mach ich doch unter Einfluß von Maurice Escher, aber ohne ihn zu wissen. So war es mit Nancarrow. Ich habe ihn im Jahr 76 ich habe den Namen absolut nicht gekannt dieses Stück Monument für 2 Klaviere geschrieben, und als ich im Jahre 80 die erwähnten zwei Platten gekauft hatte im fnac und sie wurden nicht gestohlen, und als angekommen bin in Hamburg, sofort das angehört, da ist seine Studie 20 dabei. Ich war wie, es war etwas? ganz merkwürdiges Erlebnis. Ich höre ein Stück von Nancarrow, der nicht wissen konnte über mein Stück, und ich glaube seine Studie 20 ist viel älter als mein - also wenn man Prioritätsfrage streitet, was lächerlich ist, dann hat er die Priorität, nur ich hab das Stück nicht gekannt. Seine Studie 20 ist so wahnsinnig ähnlich zu meinem Stück Monument. Ist fast dasselbe Stück mit ganz bestimmt auch die Art von Diatonik. allmähliche Schichten, mehrere Schichten aufbauen und sich gegenseitig verschieben, war ich zutiefst frappiert. Viel später, als ich Nancarrow getroffen hab, habe ich ihm Monument vorgespielt, und er war auch total frappiert davon. Gut wir haben unabhängig voneinander auf ähnliche Ideen der Polyrythmik etwas sehr ähnliches entwickelt, auf die ... deswegen war auch mein brennendes Interesse Nancarrow ... außer die totale Bewunderung, er hat eine Komplexität zum Beispiel in seinen Stücken für zwei mechanische Klaviere, 40 also es gibt 40 a und 40 b und für zwei Klaviere und dann 41, wo man seperat die Stücke spielen kann, 40 a und b, und

dann zusammen. Das ist 41 c. Und die zwei Klaviere nicht genau koordiniert werden können, ergeben eine unglaubliche ist glaube ich die komplexeste mehrstimmige Musik, die überhaupt in der ganzen musikalischen Tradition, egal welcher Kultur ich nehme, die überhaupt ich nehme die komplexeste Musik, die bisher existiert. Ich komme jetzt aber auf den Einfluß von Nancarrow. Als ich Nancarrows Stück - wie gesagt Monument oder im Continuum, die fast Nancarrow'sche Stücke sind, gab es keinen Einfluß, weil ich das einfach nicht kannte, seit Sommer 80 kenne ich seine Musik. Und da kam eine sehr intensive Beschäftigung bei mir mit Nancarrow, wo ich auch angeschaut habe die Partituren, später als ich das durch Peter Garland, der die zum ersten Mal publiziert hat im Laufe der 80er Jahre, das bekommen habe. Und dann der persönliche Kontakt mit Nancarrow und sehr viel verdanke ich der sehr sehr sachlichen ausführlichen und total professionellen Analysen von James Tenney, die als Vorwort zu den 099

Platten auch erschienen sind. Inzwischen haben wir auch sein fast Gesamtwerk auch auf Wergo CD's, was ich habe überzeugt - entschuldige, wenn ich jetzt so un - wie sagt man das, wenn ich sage: Ich habe überzeugt Peter Hanser Stricker (?), den Direktor des Schott-Verlages, von Wergo, tu doch den Nancarrow ... und das ist geschehen, und es ist eine große Freude für mich. Gut, ...

U: Ein bisschen hätten sie auch noch investieren können in die Aufnahmequalität. Das wäre besser machbar gewesen, bin ich mir sicher.

L: Ah, ich bin zufrieden.

U: Gerade bei den Doppelstücken, also für zwei Klaviere, rauscht das eine in Mono, seltsamer Weise ganz hinten auf dem linken Kanal.

L: Herr Aumüller, sie sind strenger als ich. Ich bin damit ganz zufrieden. Also ... so ist die Musik zu hören.

U: So ist es auf alle Fälle besser, als wenn es garnicht erschienen wäre.

L: Sie existieren heute, und alle Leute haben die Möglichkeit und die Noten existieren und man hat die Möglichkeit, diese Musik zu studieren. Aber ich komme jetzt auf die unmittelbaren Einflüsse von Nancarrow, als mein letzter Satz, auf mich. Diese Musik war in mir, da schon in mir. Ich hab doch diese Musik komponiert, im Metronomstück, in Continuum, in meinen Stücken für zwei Klaviere, und in vielen anderen Stellen, in der Pizzicatopolyrhythmik meines zweiten Streichquartetts, im Jahre 68 und dann im Kammerkonzert im dritten Satz, das alles da ist ein "common dominator"? oder so irgend etwas gemeinsames, das ist die Liebe zu Bach, das ist die Liebe zu Jazz, ich habe eine große Liebe zu Jazz, bei mir kam dann auch noch anders als bei Nancarrow der Einfluß der afrikanischen Musik von verschiedenen afrikanischen Kulturen im Lauf der 80er Jahre - aber was gemeinsam ist, die unglaubliche Liebe zu javanischen Gamelan und balinesischen Gong? Musik, die ich seit langem kannte und Nancarrow auch. Ich weiß, daß Nancarrow, was ich nicht gemacht habe eine komplexe große mechanische Schlagzeug - er hat doch lange gearbeitet an diesem durch Lochstreifen gesteuerte Schalgzeugorchestrieren, war das aus technischen Gründen nicht ganz realisiert worden.

Gut der unmittelbare Einfluß als ich die Nancarrow-Studien, die zwei Platten erstmal von Bob Shumaker erstmal von Arch-Records gehört habe, sage ich, ich mach jetzt das mit einem lebenden Pianisten. Das war der - wie sagt man - der Anstoß zu meinen Klavieretüden, die ersten drei Etüden habe ich im Anfang des Jahres 85 - also schon unter Kenntnis von Nancarrow geschrieben als Hommage für Boulez, für 60igste Geburtstag. Und vor allem die erste Etüde , "désordre", also Unordnung ist eine irrsinnig komplexe polyrhythmische Musik, wo ich ich würde so sagen ohne Kenntnis, es ist nicht Nancarrow, etwas anderes, ohne der Kenntnis der Nancarrow'schen Musik hätte ich es nicht so komponieren können, wie ich es komponiert habe, auch wenn die Grundlage ganz anderswo liegt, das ist die Kenntnis der

afrikanische Denkweise in wahnsinnig schnellen, diese "valeurs minimaux", diese schnelle Grundpulsation. Und ich hab das so entwickelt, beim Komponieren, auf dem Klavier mit meinen 10 163

Fingern, immer die Tasten drücken, daß das sozusagen wie eine Chopinetüde aus dem Klavier herauf vor wächst, und es ist von einem lebenden, wie das gezeigt wurde, von lebenden Pianisten ohne weiteres spielbar, wie der Benfield, oder Emmar oder (Pöntinham ?) oder andere spielen. Und eine meiner Etüden, die vielleicht am nächsten zu Nancarrow sind, ist die 9. Etüde, also "vertige", also Schwindel, Schwindel jetzt nicht im moralischen Sinne, sondern im physiologischen Sinne, wo ich 2 Phänomene, die Nancarrow'sche Hochgeschwindigkeitstechnik, das ist vor allem die Studie 21, dieser Kanon X kombiniert mit - wo ich nicht die Geschwindigkeit, weil bei Nancarrow die Geschwindigkeit mit 134 oder 135 pro Sekunde, ist für die menschliche Hand nicht erreichbar, aber die Geschwindigkeit 12 bis 13 bis 14 pro Sekunde wohl erreichbar. Kombiniert mit eine andere, eine akustische Idee, das ist die Shepard-Tonleiter, ewig nach unten oder ewig nach oben sich verschiebenden Art von kontinuierlichen treppenartigen skalenartige oder Glissando-artige - das hat dann mein sehr guter Freund Risset mit Computer als elektronische Musik dann auch realisiert, noch Anfang der 70er Jahre. Die Idee, die akustische Idee kommt von dem Akustiker Shepard, und ich hab das aber für einen lebenden Pianisten realisiert. Sie sehen, da kommt so vieles zusammen. Der Einfluß von Nancarrow, meine eigene mit dem Metronomstück und Continuum, die illusionistische rhythmischen periodischen Strukturen, Shepard, Risset, Nancarrow, afrikanische Musik, 14. Jahrhundert kommt irgendwie zusammen in der Konzeption meiner Klavieretüden plus die Virtuosität von Chopin und Liszt. So müssen sie das auffassen. Aber ich bekenne mich dazu: Nancarrow hatte auf meine Klavieretüden, meine Klavierkonzert einen klaren eindeutigen Einfluß ausgeübt, und ich bin ihm in tief in tiefster Ehrung und Bewunderung für diesen großen Komponist.

U: Ein wunderschönes Schlußwort. Ich bedanke mich für das Gespräch.