

uli aumüller
falkenhagenerstr. 32 a
13585 Berlin
berlin, der 11.10.1992

Conlon Nancarrow
Musik über Musik. Nichts weiter.
Komponistenportrait von Uli Aumüller

Musik:

Philharmonie-Orgel der Fa. Welte
Loin du bal (E.Gillet)
Wergo SM 1201 LC 0846
4.01

Sprecher:

Im Herbst des Jahres 1911 baut die Fa. Welte & Söhne in Freiburg eine selbstspielende Philharmonie-Orgel.

Das pneumatische Spielwerk der 260 verschiedenen Orgel-Pfeifen wird über einen papierenen Lochstreifen gesteuert.

Jede Note, Notenlänge, Lautstärke, die Register, Triller, und so weiter ... müssen zuvor von Hand in den Lochstreifen gestanzt werden.

Die selbstspielende Philharmonie-Orgel der Fa. Welte & Söhne war für den sagenhaften Luxusliner "Titanic" bestimmt. Sie sollte den Gästen des Teesalons oder des Kaffeehauses die Zeit vertreiben.

Aus ungeklärter Ursache verzögerte sich die Fertigung der Orgel, und bewahrte sie vor dem Untergang mit dem Schiff am 15. April 1915.

Schon im Jahr 1932 schließt die Fa. Welte & Söhne die Tore ihrer Fabrikationshallen. Andere Hersteller mechanischer Musikinstrumente,

Orchestrione, Drehorgeln und Pianolas waren einige Jahre früher der

Konkurrenz elektronischer Tonträgersysteme - der Schallplatte und dem Tonbandgerät - unterlegen.

Das letzte Orchestrion wird Ende der 40er Jahre gebaut. Damit - möchte man meinen - ist die Geschichte jener in der Regel knarrenden und scheppernden Monstren nur mehr von musealem Interesse (die beeindruckendste Sammlung zeigt das Bruchsaler Schloß) oder von musikhistorischen Wert.

Jedoch weit gefehlt. Anfang der 50er Jahre erwirbt ein nach Mexiko City exilierter Amerikaner ein selbstspielendes Klavier der Fa. Ampico, Baujahr 1927.

O-Ton Dr. Hocker:

"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."

Moderation:

Das selbstspielende Klavier, das Player-Piano der Fa. Ampico funktioniert nach demselben Prinzip wie auch die Philharmonie- Orgel der Fa. Welte.

O-Ton:

Dr. Hocker spielt Chopin-Etüde (unterblenden: bis "eine Art manueller Musikcomputer")

Moderation:

In einen ca. 40 cm breiten Papierstreifen muß jede Note, jeder Tastendruck auf dem Klavier einzeln gestanzt werden. Auf diese Weise lassen sich am Stück bis zu 12 oder 13 Minuten Klaviermusik programmieren, eine Art manueller Musik-Computer.

O-Ton Nancarrow: (in den O-Ton Hockers Klavieretüde weiter)

"When I started, there was no electronic music at all. When I started the player piano. If it had existed, what You call it, the electronics, when I started I probably would have done with electronics, instead of player piano. But I got into well it is a long process, learning to do it. And so just use it."

Moderation:

Dr. Hocker, von Beruf Chemiker in Bergisch-Gladbach, eigentlich aber leidenschaftlicher Sammler und Kenner mechanischer Klaviermusik, der jedoch auch auf herkömmliche Weise seinen Bösendorfer-Flügel mit den Fingern zu bedienen weiß, erläutert den präzisen Mechanismus des Player-Piano.

O-Ton Dr. Hocker: (er erläutert das Funktionsprinzip des mechanischen Klaviers)
"Na ja so toll ... pneumatisches Prinzip."

Moderation:

Es fällt leicht, sich vorzustellen, wie zeitraubend es sein muß, auch nur einige Minuten Klaviermusik auf Papierrollen zu stanzen.

Für den am 27. Oktober 1912 in Texarkana, Arkansas USA gebürtigen Conlon Nancarrow wurde ein Lebenswerk.

Eine Art Besessenheit.

Darauf werden wir noch zu sprechen kommen.

Etwa 40 Jahre lang
fast ohne Unterbrechung

komponierte und stanzte er rund 50 Studies for
player-piano, Etüden für mechanisches Klavier.

Zusammengerechnet kaum mehr als 5 Stunden Musik.

Ohne Zweifel aber eines der bedeutendsten
Musikwerke, die zur musikalischen
Hinterlassenschaft des 20. Jahrhunderts gehören
werden.

O-Ton Nancarrow:

"And ... well, I don't know."

Musik:

Study Nr. 12 (unterziehen nach ca. 1.00)
WER 60166/67 - 50 LC 0846
ca. 2.00

O-Ton Ligeti:

"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
Introvertiertheit, und er wurde nicht zur Kenntnis
genommen. Daß ich auf seine Musik gekommen bin,
war reiner Zufall."

Moderation:

Nancarrow ist ein eher zurückgezogener Mensch. Ein Eremit inmitten einer 20-Millionen-Megapolis.

Monosyllabic nannte ihn seine dritte Frau Yoko. Ein wahres Wort.

O-Ton Nancarrow:

"Yeah. Exept... I don't know. No. I agree with that completly."

Hocker/Aumüller:

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 Nancarrows 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 erbaute, ja mit seiner zweiten Frau Anette zusammen.

U: Die er auch nicht stören wollte, mit seiner Kompositionstechnik. Ja, das wäre auch eine Erklärung.

Musik:

Nancarrow Study Nr. 25 (0 - 44 sek. - dann der Beginn 20% verlangsamt in O-Ton ausblenden)
Aufnahme bei Dr. Hocker
ca. 1.20

O-Ton Nancarrow:

"Well, compose. I don't know. What a composer should do. He wants at least hear his own music. No. I don't know any composer, who doesn't."

Musik:

Nancarrow Study Nr. 44 (recht bald unterblenden, zwischen A bis D hoch und dann wieder runter)
WER 6168-2 LC 0846
ca. 7.00

O-Ton Ligeti: A (um die Hälfte gekürzt)

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 Partiturenseite, 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 stehen geblieben 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.

Ligeti: B

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.

Ligeti: C (um ein Drittel gekürzt)

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 Denburry 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, Floriani - 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 Kaffee Häuser 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 Polyrhythmik 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, so was hat Nancarrow gemacht. Das kann man mit lebenden Aufführenden nicht machen in Präzision. Man kann's 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 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.

...

Moderation:

Warum nun ist György Ligeti, der in Ungarn gebürtige Hamburger Komponist, so begeistert,

so fasziniert von der Musik Conlon Nancarrow's?

O-Ton Ligeti: D

Nancarrow hat eine 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.

Moderation:

Hören Sie also

zunächst

Monument. Das erste der drei Stücke für zwei Klaviere, komponiert 1976 von György Ligeti. Es spielen Antonio Ballista und Bruno Canino, Klavier.

Musik

Ligeti: Monument * Selbstportrait * Bewegung Drei Stücke für Klavier

1. Stück: Monument

Antonio Ballista, Bruno Canino, Klavier

WER 60100 - 50 LC 0846

4.30

O-Ton Ligeti: E

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 Polyrhythmik etwas sehr ähnliches entwickelt, auf die ... deswegen war auch mein brennendes Interesse Nancarrow ... außer die totale Bewunderung

Moderation:

Im Unterschied zu György Ligeti hat Conlon Nancarrow sein Klavier,

das player piano der Fa. Ampico,

präpariert. Das Filz der Hämmerchen, die auf die Saiten schlagen, mit Metallplättchen bezogen, damit der Ton prägnanter, die einzelnen Stimmen im kanonischen Geflecht klarer heraushörbar und verfolgbar bleiben. Zwar hat Nancarrow seine Studies

seine Etüden

nummeriert, aber nicht datiert.

Auch das ein Unterschied zu György Ligeti. Wann er also seine Study Nr. 20 komponierte, kann man nur schätzen.

Vermutlich Mitte, Ende der 60er Jahre.

Für Nancarrow ist das ziemlich unerheblich.

Ihn selbst danach zu fragen, hätte wenig Aussicht auf eine klare Auskunft.

Im Zweifelsfall hat er's vergessen.

Hören Sie zum Vergleich zu Ligeti's Monument - die Study Nr. 20 für Player Piano von Conlon Nancarrow.

Musik:

Nancarrow Study Nr. 20
WER 6168 - 2 LC 0846
5.39

O-Ton Nancarrow:

N: I have a general idea before I start, naturally. I mean, what I am going to do and what I am going to ...

Y: Tempo relationship and everything.

N: And ... Well, I don't know.

Y: Than what. What he is asking: How is your process of composition.

N: Yes, but I can't describe it.

Moderation:

Wie und warum er so und nicht anders komponiert hat, darüber nähere Details zu erfahren, ist man Nancarrow selbst bei der falschen Adresse. Die Eigenart
vielleicht Unart

deutsch sprachiger Komponisten, neben ihrer Musik zugleich die rechten Interpretationshilfen, die Entstehungsdaten, die wichtigen Einflüsse parat zu haben

notwendiges Instrument, sich im hiesigen Kulturbetrieb selbst zu featuren

das entspricht nicht im Entferntesten Nancarrows Naturell.

O-Ton Dr. Hocker:

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.

Moderation:

Dr. Hocker, eigentlich Chemiker, hat weder an Zeit noch Geld gespart, um der Sache auf den Grund zu gehen. Bei ihm zuhause liegen Kopien sämtlicher Notenrollen, sämtlicher Zeitskalen und Partituren von Conlon Nancarrow.

Sogar einen exakten Nachbau der Stanzmaschine, an der Nancarrow gut 40 Jahre seines Lebens verbrachte, hat Dr. Hocker sich anfertigen lassen.

O-Ton Nancarrow:

When I think of that, its a closely related language. And a chemistry and - well: It is an exact thing, and i mean, my music is exact. I mean, exact in the sense, that it is highly structured.

U: But then, there's always something more, and that is fascinating.

N: Yeah.

U: Chemistry for itself has nothing to do with beauty.

N: No, it is not emotionally at all. May be, that for some people it is, but basically, it isn't. And music can be very emotional.

O-Ton Dr. Hocker: (um ein Drittel gekürzt)

H: Das erste und auch wesentliche in Nancarrows 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% 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 unten am Tisch geführt.

U: Wie so ein Dolly 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, 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 läuft 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.

Musik:

Nancarrow Study Nr. 36
WER 60166/67-50 LC 0846
3.42

O-Ton Nancarrow:

Yoko: But you used to say, that first, what you said, the general idea. And then you start composing. And then punching. And then you hear it.

O-Ton Dr. Hocker: (um die Hälfte gekürzt)

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 so'n Büro ... so'n 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: Hohe Notenwerte. Ich kann zum Beispiel auf das mittlere C hier einrasten lassen, und beginnen mit dem Stanzen. Dabei läuft 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 ein 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 logarithmische 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.

O-Ton Nancarrow:

To write it, it takes a certain amount of time, but the main time is just the punching.

Moderation:

Dauert das Komponieren selbst schon seine Zeit,
nimmt der Stanzvorgang

to punch it

noch mehr Zeit in Anspruch.

Warum hat Nancarrow sich dieser mühseligen Arbeit
unterzogen?

Warum komponierte er für ein Player Piano?

O-Ton Nancarrow:

N: No, because I wanted to hear it. I've been
before with writing music. I've never heard them.
And I don't play.

Hanne: You don't play.

N: No.

H: Any instrument.

N: No, i used to play trumpet a long time ago. So
I just no I just ...

U: But to compose such a music for about forty
years now, there must another reason than just to
want to hear that.

N: Well, compose. I don't know. What a composer
should do. He wants at least hear his own music.
No. I don't know any composer, who doesn't.

U: So, your music was never performed.

N: Never.

U: The first time, when your music was performed
then, when was that. Y: Conlon, I think it's not
so accurate, what you say. Cause it wasn't true,
that You never had never played. Conlon.

They had played several times that what You said,
but they never played well.

N: You mean that New York Septet.

Y: Yes the Septet, and then here in Mexiko, what's
the name. It was a quartet, or what ...

N: No no, just a Monday evening concert. No they
never played, cause they just refused. So ...

Moderation:

Weil er zumindest seine eigene Musik auch hören wollte, ist er dazu übergegangen, sie eigenhändig auf Notenrollen zu stanzen, statt sie Musikern anzuvertrauen, die aus Unvermögen oder Unlust nicht das spielten, was er aufgeschrieben hatte.

Und außer Jazz-Trompete spielt er kein Instrument. Nicht einmal Klavier.

Anfangs übertrug er

- so sagte er zumindest in unserem Gespräch -

Kompositionen, die er schon vorher fertig gestellt hatte, noch für lebende Interpreten

Und dann hat sich die Sache verselbstständigt.

O-Ton Nancarrow:

No - I didn't start up with that idea. I mean, I started out punching out things I had already written for people to play. And little by little I went into things that I just wanted to write for that.

Moderation:

Schaut man sich dann allerdings die ersten Studies for player piano,

chronologisch, nicht numerisch, ist sind das die fünf Teile der Boogie-Woogie-Suite Nr. 3 a bis e

so läßt sich leicht feststellen, daß auch der virtuoseste Pianist daran hätte scheitern müssen.

O-Ton Dr.Hocker:

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 Komplexität her wäre das vielleicht möglich. Aber dann werden die Zeitverhältnisse immer schwieriger.

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.

Moderation:

Sozusagen spaßeshalber ...

oder um die Probe aufs Exempel zu machen

haben wir dann die Wiedergabegeschwindigkeit des selbstspielenden Klaviers

des selbstspielenden Bösendorferflügels von Dr.Hocker

zunächst um die Hälfte, schließlich auf ein Drittel des vom Komponisten gewünschten Wertes reduziert, solange - bis wir den Eindruck hatten, jetzt könnten die erwähnten 5 phantastisch aufeinander eingespielten Pianisten die Study Nr. 3 a auch per Hand bewältigen.

Musik:

Nancarrow Study 3a (30 % Geschwindigkeit)
Aufnahme bei Dr. Hocker

ca. 1.00

Moderation:

Und nun dieselbe Study in der halben Geschwindigkeit

Musik:

Nancarrow Study 3a (50% Geschwindigkeit)
Aufnahme bei Dr. Hocker
ca. 2.30

Moderation:

Sollte es denn tatsächlich so gewesen sein, daß Nancarrow

in Anführungszeichen

nur eine bereits bestehende Komposition für das Player Piano umarbeitete, so nimmt es nicht weiter Wunder, daß er dafür

wenn überhaupt

keine adäquaten Interpreten fand. Das Schicksal hatte ihn allerdings auch besonders übel mitgespielt.

O-Ton Nancarrow:

Things come more or less ... well. I don't know.

Moderation:

Als Mitglied der kommunistischen Partei meldete sich Conlon Nancarrow freiwillig zur Abraham Lincoln Brigade, um im spanischen Bürgerkrieg die schließlich unterlegene republikanische Seite gegen das faschistische Franco-Regime zu verteidigen.

O-Ton Nancarrow:

N: No, at that time, I was very leftwing. I was a communist, and I no actually more or less the communist was just a very short time, and I left

the party right away, but I don't think all my life I had a general leftist orientation. And I went to Spain with that I don't know what it was at that time, may be it was anarchism. I doubt it, but of course I've got to Spain, and I didn't see much of anarchism.

Moderation:

Aus Spanien zurückgekehrt wollten ihm die Vereinigten Staaten der rigiden McCarthy-Ära keine vollgültigen Papiere mehr ausstellen.

O-Ton Nancarrow:

When I came to Mexico, I was I came to Mexico shortly after Spain. Cause the Americans wouldn't give me a passport, and I didn't like to be a second class citizen. I mean I was till a citizen, but second class. So I decided to leave the states. And I live in Mexico ever since. Now I am a Mexican, I became a Mexican citizen.

Moderation:

In Mexico komponierte er u.a. das sog. New York Septett, das in New York seine Uraufführung erleben sollte. Zu den beiden Proben des New York Septett erschienen jeweils nur 4 Musiker. Die Aufführung mißriet -

und Nancarrow zog sich vollständig aus dem Konzertleben zurück.

Betrat auch nur mehr sehr selten nordamerikanischen Boden.

Wenn's nicht zu vermeiden war.

Also zum Beispiel, um eine Stanzmaschine für ein Player Piano zu kaufen.

Seine Vorstellung von Exaktheit polyrhythmischer, polymetrischer Schichtung wäre von lebenden Interpreten, auch gutwilligen, nur beleidigt worden -

Und offenbar genügte es dem vertriebenen Komponisten seine Werke nur sich selbst vorzuspielen, ohne den

sogenannten

Dialog mit Publikum und Fachwelt.

O-Ton Dr.Hocker:

Er hat einmal gesagt: oh, alle Menschenansammlungen mehr als 5 Personen. Oh, that's 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.

Moderation:

Und auch in Konzerten gefeiert zu werden

Seit Mitte der 80er Jahre, vor allem in Mitteleuropa

beklatscht und bejubelt zu werden, am Ende gar und allein aufs Podium zu steigen, sich zu verneigen, das ist ihm aus tiefster Seele lästig.

O-Ton Nancarrow:

I keep up with the things, that are happening, but the fact, that i have let's say no annoyance with other people - when I got to Germany, for several times, they make a big reception of my music, that's very pleasant.but then I'm tired.

Moderation:

Umso reichhaltiger ist dann

scheint's

sein Innenleben.

O-Ton Nancarrow:

N: I don't think it has much relation to ... well I don't know, I don't know.

Y: Relation to what.

N: I don't know.

Y: Relation to reality.

N: No no reality.

Y: Relation to society, or relation to human nature.

N: I don't know.

Moderation:

Hören wir aber zunächst die Study Nr. 3a in der originalen Geschwindigkeit, in einer Aufnahme, die ich mit Dr. Hockers Bösendorfer-Flügel gemacht habe.

Im Unterschied zu Nancarrow's Ampico-Piano in seinem mexikanischen Studio ist Hockers Flügel nicht präpariert.

Musik:

Nancarrow Study Nr. 3 a
Aufnahme bei Dr. Hocker
3.20

Moderation:

Nicht viele der rund 50 Studies für Player Piano sind so eindeutig vom Jazz beeinflusst, wie die Boogie-Woogie-Suite.

O-Ton Nancarrow:

I used to play trumpet a long time ago. So I just no I just ..

Moderation:

Ab der Study Nr. 12, einer rasend schnellen hochvirtuosen Flamenco-Etüde, verschwinden Anklänge an Jazz fast vollständig, treten zurück zugunsten abstrakterer Themenstellungen, allem voran der Kanon.

O-Ton Ligeti:

Er hat unglaublich komplexe Kanons, und die

Kanontechnik war eine willkommene Form, um die selbe um die strukturelle Einheit der Form zu sichern.

Moderation:

Kanons -

also mehrstimmige Musik, in der jede Stimme das gleiche melodische und rhythmische Material verwendet, mit zeitlich verschobenen Einsätzen und meist in einer anderen Tonlage

Kanons wurden in der europäischen Musikgeschichte seit dem 14. Jahrhundert komponiert. Berühmt wurden die Kanons Guillaume de Machauts, Johannes Ciconias, von Ockeghem, Dufay - und seine Blüte erlebte der Kanon natürlich mit Bach, dem späten, dem spekulativen Bach.

Daß Bach, und auch die vorgenannten anderen Komponisten bereits mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten der einzelnen Stimmen experimentierten, hatte György Ligeti vorhin schon angedeutet.

Um Ihnen in Erinnerung zu rufen, wie Kanons und kanonische Passagen bei Bach klingen, spiele ich hier zum Vergleich eine Aufnahme der letzten fünf der dreißig Goldbergvariationen, Bachwerkeverzeichnis 988.

Die ausgefeilteren Kanons finden sich zwar in der Kunst der Fuge, in den kanonischen Variationen über den Choral "Vom Himmel hoch" und natürlich im Musikalischen Opfer,

auf das wir gleich noch zu sprechen kommen

aber diese Aufnahme der Goldbergvariationen mit Rudolf Serkin am Klavier, eingespielt im Jahr 1928, paßt aus einem anderen Grund zum Thema der Sendung. Denn Rudolf Serkin spielt an einem Welte-Mignon Flügel, der

wie genau blieb Firmengeheimnis

den Tastenanschlag des Pianisten auf eine Lochstreifennotenrolle übertrug. Die Wiedergabe

der von Serkin gekürzten Goldbergvariationen, sonst hätten sie nicht auf die Rollen gepaßt

Die Wiedergabe

rauschfrei, de facto digital erfolgt nach genau dem gleichen pneumatischen Prinzip an einem selbstspielenden Klavier wie Nancarrow's Studies auch.

Musik:

Goldbergvariationen Nr. 26 - 30

Rudolf Serkin

ARC 105 LC 7730

4.25

O-Ton Dr. Hocker:

H: Ja. Nancarrow kam eigentlich musikalisch, man ruhig sagen, vom Jazz her, er studierte eigentlich nur sehr rudimentär, er hat in Cincinnati 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 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.

Moderation:

Nancarrow studierte zur gleichen Zeit am Konservatorium in Cincinnati, als Arnold Schönberg dort lehrte. An eine Begegnung mit Schönberg kann sich Nancarrow nicht erinnern, Schönbergs Zwölftontechnik jedoch

die man auch als eine Variante der Kanontechnik auffassen kann

dürfte Nancarrow in jedem Fall beeinflusst haben. Während er Schönberg verdrängt, oder vergessen oder tatsächlich nicht getroffen hat, bezeichnet er sich offen als glühender Verehrer Johann Sebastian Bachs, und zwar insbesondere des eigenbrödlerischen, des alten Bachs, des reifen, wie man heute sagt, der zu seiner Zeit alles andere als erfolgreich war, dessen Spätwerk man als Rechenkunststückchen abtat, aber nicht als Musik gelten lassen wollte.

Die barocke bachsche Architektur war der Epoche der Empfindsamkeit, der heraufziehenden Aufklärung schon fremd.

Die Study Nr. 26, mit dem Untertitel -1 zu 1 von Conlon Nancarrow klingt in meinen Ohren wie eine Hommage an diesen späten Bach, den seine Zeitgenossen nicht mehr verstanden und der in Öffentlichkeit nur mehr selten zu sehen war.

Die Study Nr. 26 ist ein 7-stimmiger Kanon, dessen zentrales Thema mich sehr an die "königliche" Melodie erinnert, über die Bach nach seinem Besuch bei König Friedrich dem Zweiten von Preußen sein Musikalisches Opfer schrieb.

Jede der 7 Stimmen durchmißt in ganzen Notenwerten exakt 151 Takte, während derer das Thema nach allen Regeln der Kunst auch rhythmisch variiert wird, in allen Stimmen auf die gleiche Weise, nur daß die Stimmen zeitversetzt einsetzen. Die zweite Stimme nach dem 12 Takt, die dritte nach dem 36. Takt, dann nach dem 52. Takt, dem 72. Takt, dem 100. und schließlich dem 108tem Takt. Das Stück endet

108 plus 151

nach 259 Takten.

Zur leichteren Durchhörbarkeit

auch eine Frage der Klangfarbe

sind die meisten Stimmen oktavverdoppelt.

Musik:

Nancarrow Study Nr. 26

WER 6168-2 LC 0846

4.55

O-Ton Dr. Hocker:

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.

O-Ton Ligeti: (gekürzt um etwa ein Drittel)

Ich weiß nur davon, daß er eine große

Plattensammlung hat von ganz verschiedenen ethnischen Kulturen. Ich hab mit ihm 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 besonders diese komplexen Xylophonstücke im südlichen Uganda, im gewesenen Königreich Uganda, ein Forschungsgebiet Gerhard 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 verlangsamten. Solche Erfahrungen habe ich selbst nicht. Ich nehme an, das waren Pygmäer, also es gibt bei den polyphonen "Jodeln" (?) der Pygmäer sehr 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.

Musik:

Bania oné aé zoa (Musique Manza, stehen lassen und dann unter Ligeti weiter)
LDX 27 49 32 LC 7045
6.30

O-Ton Ligeti:

Wie weit 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 synkretistisches 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.

Moderation:

Synkretismus

die Vermengung verschiedener Einflüsse zu einer neuen Einheit, wodurch sich Synkretismus von Eklektizismus unterscheidet - dieser Begriff trifft auf Nancarrow in ebensolchem Maße wie dem Jazz als solchen zu. Nancarrow ist kein Jazzler, aber ohne den Jazz wäre seine Musik nicht denkbar. Ein 151-taktiges Motiv zu bauen das Sie in der Study Nr. 26 gerade hörten

ist ohne Gamelan nicht denkbar. Aber Gamelan-Musik, die außer wie eine unverwechselbare Nancarrow-Komposition irgendwie nach einem Bach'schen Kanon klingt.

Und ohne Wirkung ist das duodekaphonische Denken, die 12-Ton- Technik auf Nancarrow auch nicht geblieben, abseits des europäischen Serialismus auf eine Art und Weise, die ohne Kenntnis afrikanischer Polyrhythmik so kaum vorstellbar und

wie ich meine

auch schwer nachvollziehbar sein wird.

Daß die chromatische Tonleiter des temperierten Systems sich aus 12 Tönen zusammensetzt, diese Entdeckung war nicht das Verdienst von Arnold Schönberg allein, bekanntermaßen.

O-Ton Dr. Hocker:

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.

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.

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. 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 Studies Längen, die um 3 4 Minuten liegen.

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 ...

Musik:

Nancarrow Study Nr. 37
WER 6168-2 LC 0846
10.37

Moderation:

Dromologie hat

nicht ohne ein gewisses philosophisches Augenzwinkern

Paul Virilio das Generalthema seiner Essays genannt.

Das Studium des Ablaufs und der Gesetze der Menschheitsgeschichte als einen universalen Beschleunigungsprozeß.

Virilio und Nancarrow,

der nun 80-jährige

die beiden würden sich sicher sehr gut verstehen. Auch an Skurrilität würde der eine dem anderen nichts nehmen.

Vermutlich hätten sie sich aber nichts zu sagen, da Nancarrow, was er zu sagen hat, seiner Musik anvertraut hat.

Sonst wäre er ein Philosoph geworden, und nicht Komponist.

Seine eigene Musik zu deuten, zu interpretieren, Bezüge herzustellen zu anderen Phänomenen unseres täglichen Lebens, hat György Ligeti keine Scheu.

Ihm möchte ich die abschließenden Worte dieser Sendung überlassen. Für Nancarrow spricht Musik über Musik. Nichts weiter.

O-Ton Ligeti:

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 seitdem 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 - ich spreche von so eine alltägliche Erlebnisse sagen wir der Menschen, die in der hochtechnisierten

Kulturen - das ist kein Werturteil für die Technik weder gegen 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 Hunnen 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.

Musik: (Darüber am Ende die Abmoderation)
Nancarrow Study Nr.3b
WER 6168-2 LC 0846
5.03

♣Idee der Moderation, die sich mit sich selbst unterhält. Also nur ein Sprecher, ich selbst, der mit sich selbst spricht, sich widerlegt, sich zustimmt, und so weiter.

♣Ausdruck der Faszination in der Stimme!

♣Gemeint ist wohl so etwas wie ein gemeinsamer Nenner, er benutzt ein englisches Wort, das ich nicht verstehe.

♣Ausdruck der Faszination in der Stimme!