

Herbert Henck  
Piano Music  
Conlon Nancarrow  
George Antheil

ECM NEW SERIES



ECM New Series 1726  
465 829-2

Conlon Nancarrow  
George Antheil

Piano Music

Herbert Henck, piano

**Conlon Nancarrow** (1912–1997)

1–3 **Three 2-part Studies** (ca. 1940/41)

- I. Presto 1:08
- II. Andantino 2:02
- III. Allegro 0:48

4 **Prelude** (1935) 1:24  
Allegro molto

5 **Blues** (1935) 2:15  
Slow Blues Tempo

**George Antheil** (1900–1959)

6 **Sonatina für Radio** (1929) 3:58  
Allegro moderato

7–8 **Second Sonata, "The Airplane"** (1922)  
I. To be played as fast as possible 2:35  
II. Andante moderato 2:17

9 **Mechanisms** (1922/23) 9:44

10 **A Machine** (1932/33) 0:30  
(No. XLIV from: "La Femme 100 têtes after Max Ernst")

11–14 **Sonatina (Death of the Machines)** (1922)  
I. Moderato 0:22  
II. Accelerando 0:13  
III. Accelerando 0:18  
IV. Accelerando 0:33

15 **Jazz Sonata (Sonata No. 4)** (1922/23) 1:26  
as rapidly as it is possible to execute cleanly  
and with even touch and dynamics – like a player-piano

16–18 **Sonata Sauvage** (1922/23)  
I. Allegro vivo 2:51  
II. Moderato 3:54  
III. Moderato/Xylophonic, Prestissimo 0:49

19 **(Little) Shimmy** (1923) 0:51

## Klaviermusik von George Antheil und Conlon Nancarrow

Als George Antheil im Frühjahr 1922, noch keine zweiundzwanzig Jahre alt, aus den USA nach Europa kam, um hier für nicht geringe Aufregung in den Konzertsälen zu sorgen, war der eigentliche Grund seiner Reise, will man ihm glauben, erst in zweiter Linie musikalischer Natur. Der Pianist und angehende Komponist hatte sich im Herbst des Vorjahres in ein Mädchen namens Anne Williams verliebt, deren Eltern sich den Heiratsabsichten des Paares jedoch energisch widersetzen. Vorsichtshalber nahm Mutter Williams ihre blutjunge Tochter mit auf eine Europareise; Antheil indes sann auf Gelegenheiten, der Geliebten nachzureisen und sie ausfindig zu machen.

Zwar war der Wunsch nach Heirat verfliegen, seitdem Anne verschwunden war, ohne ihm ein Wort zu sagen, doch wollte Antheil ihr in einer melodramatisch-stummfilmartigen Szene noch einmal in die Augen blicken und ihr schweigend Vorwürfe machen, um sie dann, sich traurig abwendend, für immer zu verlassen. Sie würde verstehen. So stellte er es sich jedenfalls vor, oder so wenigstens beschrieb es der Komponist in seiner Autobiographie *Bad Boy of Music*.

Dieses blendend geschriebene Buch, das bald nach seinem Erscheinen (1945) ein Bestseller wurde, bietet eine so span-

nende wie komische, oft amüsant-indiskrete und berührende, gelegentlich bewegende Lektüre und gehört wohl zu den ungewöhnlichsten Lebenserinnerungen, die ein Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts hinterließ. Dass sie 1960 als *Enfant terrible der Musik* in deutscher Übersetzung herauskamen und im Jahr 2000 unter dem englischen Originaltitel neu aufgelegt wurden, unterstreicht die Popularität des Buches, ändert freilich nichts daran, dass historische Zuverlässigkeit nicht zu seinen Stärken gehört.

Wie auch immer. Da es an Geld für eine Schiffspassage mangelte und er sich nicht zum Kochen, Kellnern oder zum blinden Passagier berufen fühlte, entwarf Antheil einen nicht minder filmreifen Plan. Er begann wie besessen Klavier zu üben und seine schon vorhandene solide Ausbildung auf diesem Instrument in kürzester Zeit zu vervollständigen, um schließlich über eine Tournee als Konzertpianist nach Europa zu gelangen. Einen Monat lang, berichtet Antheil, übte er, man stelle sich vor, „sechzehn bis zwanzig Stunden“ täglich. Beiderseits von seinem Klavierhocker postierte er große Goldfischgläser, in die er seine wunden Hände zur Erfrischung tunkte. Solchermaßen gestählt, präsentierte er sich einem der angesehensten New Yorker Impresarios, der ihn tatsächlich mit sich nach Europa nahm und ihm einen ersten Auftritt in London verschaffte.

Damit begann eine Karriere, die Antheil immer weiter vom Konzertpianisten weg und hin zur Komposition führte. Er blieb bis 1933 in Europa und wohnte vor allem in Berlin, Paris und Wien. Schnell erfüllte sich sein Wunsch, als ultramoderner Komponist „berühmt und berüchtigt“ zu werden, denn viele seiner Auftritte waren von tumultartigen Szenen begleitet – was Antheil bewog, bei seinen Konzerten stets eine Pistole unter dem Frack zu tragen, um sich notfalls zu verteidigen.

Als er am 4. Oktober 1923 im Théâtre des Champs-Élysées zur Eröffnung des *Ballet suédois* – ein hochkarätiges Ereignis der Pariser Gesellschaft – seine *Airplane Sonata*, die *Sonata Sauvage* und die *Mechanisms* vortrug, kam es zu einem Skandal, wie ihn Paris seit der Uraufführung von Strawinskys *Sacre du Printemps* nicht mehr erlebt hatte. Es wurde geschrien, gepfiffen und gejoht, man ohrfeigte sich, riss Stühle aus ihrer Halterung. Polizei schritt ein und verhaftete. Das Haus tobte. Doch Erik Satie, eine der Schlüsselfiguren der Pariser Avantgarde, stellte sich demonstrativ auf Antheils Seite, applaudierte aus seiner Loge unnachgiebig und rief in den Trübel: „Quel précision! Quel précision! Bravo! Bravo!“ Die Stimmung schlug um. Am nächsten Morgen berichteten die Zeitungen auf ihren Titelseiten über das Ereignis, und Paris hatte einen neuen Liebling.

Die Frage, was genau das Publikum damals so stark erregte, ist heute nicht ganz

einfach zu beantworten, denn der Gebrauch vieler musikalischer Mittel, die seinerzeit noch frisch und provozierend wirkten, gingen bald ein in die Sprache der zeitgenössischen Musik und wurden selbstverständlich. Vermutlich hielt aber Hans Heinz Stuckenschmidt einiges Wesentliche von Antheils Auftreten fest, als er in seiner Autobiographie *Zum Hören geboren* über seine ersten Eindrücke in Berlin (1923) schrieb: „So hatte ich noch nie Klavierspielen gehört. Es war eine Synthese von Raserei und Präzision, die über alle konventionelle Virtuosität hinausging. Eine Maschine schien über die Klaviatur zu fahren. Rhythmen von unglaublicher Schwierigkeit und Kompliziertheit wurden vermählt. Dynamik und Zeitmaße lebten in Extremen. Der Erfolg war superlativisch. Antheil, ein kleiner, drahtiger Mann in salopp sitzendem Frack, verbeugte sich etwas ungelenkenachher suchten wir ihn im Künstlerzimmer auf. Ich sprach Englisch mit ihm, gratulierte und äußerte meine Bewunderung. Er fragte, ob wir uns nicht sehen könnten, und gab mir seine Adresse. Ich sagte mich für den nächsten Nachmittag zum Kaffee an. Er hatte eine möblierte Wohnung in der Bülowstraße, nahe dem Nollendorfplatz. Zwei Flügel standen da. An der Wand hing ein Picasso. (...) Er war damals ein hemmungsloser Bewunderer Strawinskys und spielte mir die drei Sätze der *Petruschka Suite* mit äußerster Virtuosität vor. Mit Schönberg konnte er

nicht viel anfangen. Solche Musik war ihm nicht rhythmisch genug. (...) Als ich abends fortging, waren wir Freunde."

Immer wieder fühlte sich Antheil von Maschinen angezogen, und in mehreren Werken thematisierte er dieses moderne, zukunftssträchtige Erlebnis. „Wir jungen Menschen sehen nicht die Schönheit in der Welt, die wir zum Teil bereits ererbt haben. Wir sehen grosse Schönheit in der Eleganz der Linie eines Automobils, und die gut entworfene Maschine reißt uns zur höchsten Bewunderung hin“, schrieb er 1927. Nun gehörte das Thema „Musik und Maschine“ zwar ebenso zum festen Bestand der zwanziger Jahre wie die verschiedenen Zwölftonlehren, der Neoklassizismus, die politische propagierende Musik oder die Jugendmusikbewegung, doch war Antheil jener Komponist, der vorerst am radikalsten war und alle anderen übertrumpfte.

Dabei verwundert nicht, dass er sich als leidenschaftlicher Pianist insbesondere für eine Maschine, eine Musikmaschine, begeisterte, nämlich das Pianola, das elektrische Klavier (Player Piano). Dieses diente vorrangig der musikalischen Unterhaltung, doch erkannten einige Komponisten die neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des präzisen und äußerst leistungsfähigen Automaten, und so schrieben etwa Strawinsky, Malipiero, Toch, Hindemith, Hans Haass oder Casella Originalwerke für Pianola. Erst Conlon

Nancarrow setzte dieses Genre, das durch Rundfunk und Schallplatte und das Verschwinden der Instrumente schnell wieder an Bedeutung verlor, mit seinen *Studies for Player Piano* Ende der vierziger Jahre fort.

Antheil indes komponierte mit seinem *Ballet mécanique* ein Werk, in dem neben Schlagzeugen, Sirenen, elektrischen Klingeln und Flugzeugpropellern nicht weniger als *sechzehn* Pianolas zum Einsatz kommen sollten, eine Forderung, die seinerzeit an der Synchronisation der Klaviere scheiterte und die Reduktion auf zwei Klaviere und später nur eines erzwang. Erst in unseren Tagen hat man mit Hilfe der Computersteuerung Wege gefunden, das ursprüngliche Konzept zu verwirklichen.

Als das *Ballet mécanique*, das vielen als Hauptwerk Antheils gilt, 1926 in Paris uraufgeführt wurde, war seine Aufnahme durchaus wohlwollend, denn es setzte die bereits bekannte „mechanische“ Musik Antheils konsequent fort. Als es jedoch im folgenden Jahr in der New Yorker Carnegie Hall unter recht abenteuerlichen Bedingungen wiederholt wurde, fiel es mit Pauken und Trompeten durch. Die Presse zog alles ins Lächerliche und verhöhnte den Komponisten, der es fortan schwer hatte, in Amerika noch ernst genommen zu werden.

Antheil wohnte damals schon mehrere Jahre in Paris und hatte eine Wohnung

über der legendären Buchhandlung *Shakespeare et Co.* im Quartier Latin in der Rue de l'Odéon 12, und Sylvia Beach, die Verlegerin von Joyces *Ulysses*, war seine Vermieterin. Er verkehrte mit einer Vielzahl oft weltberühmter Literaten, Musiker und Maler – eigentlich kannte er jeden von Rang und Namen –, und er versichert, dass mindestens an einem Nachmittag James Joyce, T. S. Eliot, Ford Maddox Ford, Ernest Hemingway, Wyndham Lewis und Ezra Pound gleichzeitig bei ihm zum Tee erschienen waren. Pound versuchte ihn durch ein kleines Buch zu fördern, das er *Antheil and the Treatise on Harmony* („Antheil und die Behandlung der Harmonik“) nannte.

Neben der Welt der Maschinen war es vor allem der Jazz, der in Antheils Musik früh Einfluss gewann. Natürlich war er nicht der erste Komponist, Jazz und Kunstmusik zu verbinden, denn auch diese Synthese gehörte in den zwanziger Jahren zum festen Bestand der Ästhetik. Doch hatte Antheil zu dieser Musik seines Heimatlandes eine besondere Liebe entwickelt, aus der ein sicheres Gespür für ihre harmonischen und rhythmischen Schönheiten erwuchs; und so zählen seine *Jazz Symphony* und die kurze *Jazz Sonata* zu den gelungensten Beispielen dieser Stilkreuzung. Dass auch der Jazz zugleich eine Verbindung mit der Maschinenmusik eingehen konnte, kommt in der Spielanweisung der *Jazz Sonata*

zum Ausdruck, wo es unter anderem heisst: „wie ein elektrisches Klavier“.

Weitere Beispiele für Antheils Anlehnung an den Jazz oder an die Unterhaltungsmusik sind etwa seine *Sonatina für Radio*, die er Anfang Januar 1929 im Berliner Rundfunk selbst spielte, oder der (*Little*) *Shimmy*, eine Hommage an miniaturen jenen Jazz-Tanz, der nach dem Ersten Weltkrieg in Mode gekommen war. Das Stück datiert vom 3. Oktober 1923 und ist Böski Markus, Antheils damaliger Freundin und späterer Frau, zugeeignet. Die Widmung lautet in verliebter holpriger Deutsch, durch das sich der Amerikaner in Paris mit seiner Ungarin verständigte: „für mein nur Einziger Böské“.

Antheil kehrte 1933 für immer in die USA zurück. Sein Stern war in Paris rasch wieder gesunken. Nach der Sensation seiner Klavierdarbietungen und dem Erfolg des *Ballet mécanique* empfand man seine neuen Werke – ein Klavierkonzert und eine Symphonie – als zu unspektakulär, als allzu abhängig von Strawinskys Neoklassizismus. Die Snobs waren pikiert; man hatte wohl auf das falsche Pferd gesetzt.

Neuen Auftrieb gab Antheil die Oper *Transatlantic*, die 1930 in Frankfurt uraufgeführt wurde und die die mächtige Wiener Universal Edition unter Vertrag nahm. Doch bald wurden die politischen Verhältnisse in Deutschland immer bedrohli-

cher. Nach Hitlers „Machtergreifung“ war Antheils Musik doppelt unerwünscht, denn er war „Musikbolschewist“ und Jude in einem, und sowohl die Düsseldorf Ausstellung *Entartete Musik* (1938) wie das *Lexikon der Juden in der Musik* (1940) brandmarkten ihn und seine Kunst.

In den USA gelang es Antheil nie, mit neuen Werken an seine europäischen Erfolge anzuknüpfen. Er verdiente jetzt seinen Lebensunterhalt vorwiegend als Filmkomponist in Hollywood, war Kolumnist der Zeitschrift *Esquire*, veröffentlichte aber auch 1940 anonym ein Buch mit dem Titel *The Shape of the War to Come*, „Die Gestalt des kommenden Krieges“, das hellsichtig wesentliche Entwicklungen des Zweiten Weltkriegs vorausnahm.

Ausgiebig beschäftigte er sich mit Fragen der Endokrinologie (der Lehre von den endokrinen Drüsen), worüber er ebenfalls Artikel und schließlich ein Buch verfasste. Diese Expertenschaft bewog den in seiner Nachbarschaft lebenden Filmstar Hedy Lamarr („Die schönste Frau der Welt“), Antheil zu konsultieren, als sie nach Möglichkeiten suchte, ihre Brüste hormonell zu vergrößern. (So jedenfalls wieder Antheils Autobiographie, in der dieser Episode ein ganzes Kapitel gewidmet ist.)

Hedy Lamarr, als Hedwig Eva Maria Kiesler in Wien geboren und durch den erst-

mals Nacktszenen zeigenden Film *Ekstase* (1933) schnell zu Weltruhm gelangt, hatte sich des längeren mit Erfindungen im Bereich der Radiowellen und Nachrichtentechnik befasst, wozu sie durch Gespräche ihres ersten Mannes, des Rüstungsmagnaten Fritz Mandl, angeregt worden war. Sie entwarf Pläne, im Kampf gegen die Naziherrschaft funkgesteuerte Torpedos einzusetzen, und entwickelte nun gemeinsam mit Antheil eine neuartige Methode, gesendete Informationen zu verschlüsseln.

Das als „Geheimes Kommunikationssystem“ bezeichnete Verfahren, auf das 1942 ein Patent unter Lamarrs und Antheils Namen registriert wurde, bestand darin, ein Signal ständig seine Frequenz wechseln zu lassen und es damit vor fremdem Zugriff abzuschirmen. (Lamarr soll der Einfall bei einer Unterhaltung mit Antheil gekommen sein, während dieser Klavier spielte und unentwegt von einer in die andere Tonart sprang.)

Antheils Beitrag bestand darin, die erforderliche Synchronisation der Signale zwischen Sender und Empfänger zu bewerkstelligen. Hierzu verwendete er Lochstreifen, wie er sie zur Synchronisation der mechanischen Klaviere in seinem *Ballet mécanique* benutzt hatte. Das gesendete Signal sprang zwischen 88 Frequenzen, was den 88 Tönen des Klaviers entsprach, doch nur wenn Sender und Empfänger über identische Lochstreifen ver-

fügten, war eine Übertragung möglich; ansonsten ließen sich nur Bruchstücke der Nachricht abfangen.

Erst in unseren Tagen hat sich durch Satellitentechnik, Modems und die Entwicklung des Mobilfunks die volle Bedeutung dieser Erfindung entfaltet. 1997 wurde Lamarr und Antheil der „Pionierpreis“ der kalifornischen *Electronic Frontier Foundation* zuerkannt. Beide Erfinder sahen freilich nie einen Pfennig aus der Verwertung ihres Patents, das nach siebzehn Jahren abgelaufen und nicht erneuert worden war. Antheil starb 1959 im Alter von 59 Jahren, Hedy Lamarr 86-jährig im Januar 2000.

Conlon Nancarrow (1912–1997) wurde einer größeren Öffentlichkeit erst in den achtziger Jahren bekannt, nachdem das kalifornische Label *1750 Arch Records* vier Schallplatten mit dem Großteil seiner *Studies for Player Piano* auf den Markt gebracht hatte (1977–84). Die Reaktionen auf diese Veröffentlichungen waren außerordentlich. Die Medien griffen die Entdeckung schnell auf, denn diese Musik war anders als alle sonstige neue Musik. Sekunden genühten, ihren Verfasser zu erkennen. Es war Musik, die sofort für sich einnahm durch ihren starken rhythmischen Impuls, ihren Bezug zum Jazz und zur spanischen Folklore, aber auch durch Klarheit des Aufbaus und eine Formstren-

ge, die besonders bei den zahlreichen kanonischen Stimmführungen Bachs Schule verriet.

Darüber hinaus besaßen diese Stücke, zumindest die aufregendsten unter ihnen, eine ganze Portion von Mut zum Extrem, ja zur Übersteigerung und zum Aberwitz, und nicht selten stellte sich die Frage nach den Grenzen des Fassungsvermögens eines Hörers ebenso ernstlich wie die nach den Leistungsgrenzen der hier wirkenden Klaviermaschine. Einige wenige Studien hätten sich zwar ansatzweise auch von einem oder mehreren Pianisten spielen lassen; andere dagegen türmten bedingungslos Schicht auf Schicht, jede in eigenem Tempo und eigener Tonart, und beschleunigten sich gelegentlich in einem Maße, dass die rasenden Töne sich zu Klangwolken ballten und die Maschine kurz vor ihrer Detonation zu stehen schien. Jeder Gedanke an manuelle Ausführung wäre absurd gewesen.

Bemerkenswert war, dass all diese Musik von einem Instrument erzeugt wurde, dessen Uhr man längst abgelaufen glaubte. Suchte man nach Vorgängern, stieß man allenfalls auf George Antheil, der in den zwanziger Jahren das elektrische Klavier mehr als andere zu eigenständiger Aussage genutzt hatte und der Nancarrow durch seine Bewunderung Strawinskys und seine Liebe zum Jazz ästhetisch noch am nächsten stand. Aber wirklich Vergleichbares gab es nicht in der Vergangenheit.

Dass eine solche Musik jahrzehntelang fast unbemerkt in Mexico City entstanden und selbst dort so gut wie niemandem bekannt war, war ebenso erstaunlich wie beschämend. Dies änderte sich nun schlagartig. Die Einladungen und Ehrungen des Komponisten rissen nicht ab. Der inzwischen Siebzigjährige erhielt den „Genie-Preis“ der *McArthur Foundation* in Chicago. György Ligeti pries seine Musik als die „größte Entdeckung seit Ives und Webern“. Nancarrow, ein zwar nicht bescheidener, aber doch zurückhaltender Mann mit etwas galligem Humor, begann wieder zu reisen, zunächst in sein Geburtsland, die USA (die ihn wegen seiner Teilnahme am spanischen Bürgerkrieg zum Exil genötigt hatten), wenig später auch nach Europa.

Bevor Nancarrow sich fast ausschließlich dem Player Piano zuwandte und seinen gewaltigen Zyklus der über fünfzig *Studies* komponierte, schrieb er mehrere Solo- und Ensemblewerke für konventionell zu spielende Instrumente, darunter das *Prelude* und den *Blues* (seine ersten, 1935 gedruckten Stücke) oder einige Jahre später die *Three 2-part Studies* (drei zweistimmige Studien). Gerade die hohen rhythmischen Ansprüche dieser frühen Arbeiten, die sich zum Verdruss des Komponisten von den Interpreten kaum mehr bewältigen ließen, waren für Nancarrow indes der Anlass, nach einem Medium zu suchen, das seine Vorstellungen zuverlässiger umsetzen konnte.

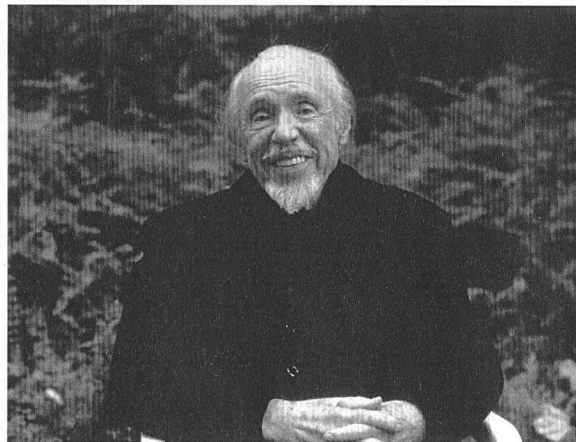
Durch einen Hinweis in Henry Cowells Buch *New Musical Resources* (1930) stieß er auf das Player Piano, das rhythmische Schichtungen in fast jeder erdenklichen Komplexität und Geschwindigkeit erlaubte und somit wie geschaffen war für seine ambitionierten Ideen zur Zeitgestaltung. Der einzige Nachteil bestand darin, dass die Partituren in oft monatelanger Fleißarbeit Note für Note in einen Papierstreifen zu stanzen waren, bevor sie erklingen konnten.

Noch zu seinen Lebzeiten ließen sich viele jüngere Komponisten von Nancarrow inspirieren und schrieben eigene Werke für das Pianola oder seine elektronisch gesteuerten Nachfolger, so dass heute die Tradition der Komposition für Selbstspielklaviere mit Nancarrow weniger zu enden als eigentlich erst zu beginnen scheint.

Herbert Henck

#### Quellen (Auswahl)

- G. Antheil, *Bad Boy of Music*, New York (bzw. London) 1945, 1947, 1949, 1981; dt. Übers. als *Enfant terrible der Musik*, München 1960;  
dt. Neuausg. als *Bad Boy of Music*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000.  
H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.  
H. H. Stuckenschmidt, *Zum Hören geboren*, München: Piper, 1979.  
K. Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.  
J. Hocker, *Begegnungen mit Nancarrow*, Mainz: Schott, in Vorb.



Conlon Nancarrow © AKG Berlin

## Piano Music by George Antheil and Conlon Nancarrow

When George Antheil arrived in Europe from the United States in Spring 1922 – and caused a more than inconsiderable stir in continental concert halls – his reason for coming, if he is to be believed, was not primarily musical. The previous autumn, the pianist and budding composer had fallen in love with a girl called Anne Williams, whose parents violently opposed the match. To thwart any marital plans, Anne's mother had taken her young daughter to Europe; and Antheil was looking for an opportunity to follow his beloved and find her.

Although Anne's wordless disappearance had dispelled any desire to marry, Antheil cherished the desire to play out a melodramatic, silent-movie sort of scene – to look into her eyes, make silent reproaches, and then turn away sadly and leave her forever. She would understand. That is how the composer imagined, or at least described, it in his autobiography *Bad Boy of Music*.

A best-seller soon after publication (1945), this excellently written book makes for extremely entertaining reading – plenty of suspense, laughs, amusing indiscretions and poignant, sometimes moving moments – and it is surely one of the most unusual memoirs produced by a composer in the twentieth century. That

it was published in German translation in 1960 under the title *Enfant terrible der Musik* and reissued in German in the year 2000, with its original English title, only substantiates the popularity of the book, while never altering the fact that historical reliability is not one of its strengths.

Be that as it may, lacking the money for passage and feeling no calling to become a ship's cook or waiter or a stowaway, Antheil developed a no less cinematic scenario for himself. He began frantically practising the piano to perfect his already considerable skills within the briefest of spans, in order to embark on a concert tour of Europe. For a month, he allegedly practised "sixteen to twenty hours" per day, periodically plunging his swollen hands into huge fish bowls positioned on either side of the piano stool. Thus steeled, he presented himself to one of New York's most prodigious agents, who agreed to take him to Europe and arranged his first concert appearance in London.

This was the start of a career that led Antheil ever further from the concert stage and into composing. He remained in Europe until 1933, spending most of his time in Berlin, Paris and Vienna. His wish for fame and notoriety as an ultramodern composer was quickly fulfilled, for many of his performances ended in pandemonium – prompting Antheil to conceal a gun under his tailcoat at concerts, should he need to defend himself.

On 4 October 1923 he performed his *Airplane Sonata*, *Sonata Sauvage* and *Mechanisms* at a major society event: the opening of the *Ballet suédois* at the Théâtre des Champs-Élysées. The ensuing uproar was such as Paris had not seen since the premiere of Stravinsky's *Sacre du Printemps*. People screamed, whistled and jeered; fights broke out; chairs were ripped from the floor. The police intervened and arrests were made. It was total bedlam. But Erik Satie, one of the key figures of the Parisian avant-garde, demonstratively stood up for Antheil. Applauding furiously from his box, he shouted into the din: "Quel précision! Quel précision! Bravo! Bravo!" The mood changed. Next morning the event made front-page headlines and Paris had a new favourite.

The question of just what it was that so agitated the audience is not easy to answer today, because many of the musical means that were so fresh and provocative at the time quickly entered the idiom of contemporary music and became standard. But Hans Heinz Stuckenschmidt probably homed in on an essential aspect when, in his autobiography *Zum Hören geboren*, he described his first impression of Antheil in Berlin (1923): "Never had I heard anyone play piano like that. It was a synthesis of frenzy and precision transcending any sort of conventional virtuosity. A machine seemed to be

moving across the keyboard. Rhythms of incredible difficulty and complexity were wedded. Dynamics and tempi inhabited extremes. The success was superlative. Antheil, a small, wiry man in loose-fitting tails, bowed somewhat awkwardly. Afterwards we went to see him in the green room. I spoke English to him, congratulating him and expressing my admiration. He asked whether we mightn't see each other some time and gave me his address. I arranged to have coffee with him the following afternoon. He had a furnished flat in the Bülowstrasse, near Nollendorfplatz. There were two grand pianos in it. On the wall hung a Picasso. (...) He was an uninhibited admirer of Stravinsky at the time and played me the three movements from the *Petrushka Suite* with the utmost virtuosity. Schoenberg was not particularly to his taste. The music was not rhythmic enough for him. (...) When I left that evening, we were friends."

Again and again, Antheil felt drawn to machines, and several of his works revolve around this modern, future-oriented experience. As he noted in 1927, young people of his generation were less likely to be struck by the beauty of the world around them, a world that had in part been handed down to them, than to see beauty in the elegant lines of a motor car and find their enthusiasm kindled by a well-designed machine. "Music and machine" may have been as firm a compo-

nent of the Twenties as twelve-tone techniques, Neo-Classicism, politicised, propagandistic music or the youth-music movement, but Antheil was the composer with the most radical approach, the one who surpassed all the rest.

It is not surprising that, as a passionate pianist, he was especially taken with *one* machine, a *music* machine, the player piano. Although it was used primarily for musical entertainment, a number of composers recognised the expressive possibilities opened up by the precise, exceedingly efficient automaton, and composers like Stravinsky, Malipiero, Toch, Hindemith, Hans Haass and Casella wrote original works for it. Through the spread of the radio and gramophone records, the genre quickly lost importance, and it was only with Conlon Nancarrow that it was revived in the late Forties.

Antheil had composed the *Ballet mécanique*, using percussion, sirens, electric bells, aeroplane propellers and no less than *sixteen* player pianos, a requirement thwarted by the impossibility at the time of synchronising the pianos, forcing their number to be reduced to two and later just one. Not until our own day, and computer control, were ways found to put the original concept into practice.

When the *Ballet mécanique*, which many consider Antheil's seminal work, was premiered in Paris in 1926, it received a warm

welcome as a logical continuation of Antheil's already familiar "mechanical" music. But when it was performed at Carnegie Hall in New York the following year (under somewhat adventurous circumstances), it was a devastating failure. The press sneered at everything about it and ridiculed the composer, who would henceforth find it difficult to be taken seriously in America.

By this time Antheil had already been living in Paris for a few years. His flat was above the legendary *Shakespeare et Co.* bookshop at Rue de l'Odéon 12 in the Quartier Latin, and his landlady was Sylvia Beach, who had published James Joyce's *Ulysses*. Antheil associated with a string of world-famous writers, musicians and painters – he probably knew everyone who was anyone – and he insisted that on at least one occasion, James Joyce, T.S. Eliot, Ford Maddox Ford, Ernest Hemingway, Wyndham Lewis and Ezra Pound had all come to tea. Pound demonstrated his support by publishing a slim volume entitled *Antheil and the Treatise on Harmony*.

Apart from the world of machines, jazz represented another early influence on Antheil's music. Naturally he was not the first composer to combine jazz and art music, for this synthesis too was a standard component of the aesthetics of the Twenties. But Antheil had developed a special love for this music from his home-

land, and out of it evolved an unerring instinct for its harmonic and rhythmic beauties: his *Jazz Symphony* and short *Jazz Sonata* number among the most successful examples of this fusion of styles. That jazz could also be merged with machine music is shown by the markings in the *Jazz Sonata*, which include the phrase: "like a player-piano".

Further examples of works inspired by jazz or popular music would include the *Sonatina für Radio*, which Antheil played on Berlin Radio at the beginning of January 1929, and (*Little Shimmy*, an homage in miniature to the jazz dance that had become the rage after the First World War. The piece, composed on 3 October 1923, is dedicated to Böski Markus, Antheil's girlfriend and later wife. The dedication, in the fractured German used by the American in Paris to communicate with his Hungarian sweetheart, reads "für mein nur Einziger Böskè" – for my one and only Böskè.

In 1933 Antheil returned to the USA for good. His popularity in Paris had soon waned: after the sensation of his piano performances and the success of the *Ballet mécanique*, his new works – a piano concerto and a symphony – were considered too unspectacular, too derivative of Stravinsky's Neo-Classicism. The snobs were put out: they had evidently put their money on the wrong horse.

The opera *Transatlantic*, premiered in Frankfurt in 1930 and taken on by Vienna's powerful Universal Edition, gave Antheil fresh impetus. But the political situation in Germany was increasingly threatening. And after Hitler's "election", Antheil's music was doubly unwelcome, for he was at once a "musical Bolshevik" and a Jew. Both the exhibition "Entartete Musik" (Degenerate Music, 1938) and the *Lexikon der Juden in der Musik* (Dictionary of Jews in Music, 1940) branded him and his art.

Back in the USA, Antheil never managed to equal his European success with new works. Now he earned his living mainly as a Hollywood film composer. He also wrote a column in *Esquire* and, in 1940, anonymously published *The Shape of the War to Come*, a book astutely predicting the probable course of the Second World War.

Another subject of intense interest to him was endocrinology, about which he also wrote articles and, finally, a whole book. His expertise prompted film star Hedy Lamarr ("the most beautiful woman in the world"), who lived nearby, to consult him when she wanted to have a breast enlargement. (Or so Antheil claims in his autobiography, which dedicates a whole chapter to the episode.)

Born in Vienna as Hedwig Eva Maria Kiesler, Lamarr had swiftly gained notoriety

through the film *Ekstase* (1933), which contained the first on-screen nude scene. For some time, Lamarr had been taking an interest in the latest discoveries in radio and communications technology, aroused through listening in on the discussions of her first husband, weapons magnate Fritz Mandl. She designed plans for radio-controlled torpedoes to be deployed in the fight against the Nazis and then, with Antheil, devised a novel method of encoding information to protect signals from enemy jamming.

The "Secret Communication System" patented by Lamarr and Antheil in 1942 enabled signals to hop from frequency to frequency in order to guard against unauthorised access. (Lamarr is said to have had the idea during a conversation with Antheil, during which he was playing the piano and continually changing keys.)

Antheil's contribution was to work out how to synchronise the signals between transmitter and receiver. For this he used perforated strips of paper like the ones he had used to synchronise the mechanical pianos in his *Ballet mécanique*. The transmitted signals had 88 frequencies to shift among, corresponding to the 88 keys of the piano; but transmission was possible only if the transmitter and receiver possessed identical perforated strips; otherwise only fragments of a message could be intercepted.

Not until our own day, with the advent of satellite technology, modems and the cellular phone, were the full ramifications of this invention recognised. In 1997 Lamarr and Antheil were awarded the Pioneer Prize of California's *Electronic Frontier Foundation*. Admittedly neither inventor ever earned a penny out of their patent, which ran out after seventeen years and was not renewed. Antheil died in 1959 at the age of fifty-nine, Hedy Lamarr in January 2000 at eighty-six.

Conlon Nancarrow (1912–1997) did not become widely known until the Eighties, when the California label 1750 Arch Records issued four LPs with a large number of his *Studies for Player Piano* (1977–84). The response was extraordinary. The media quickly seized on the new issue, because this was music that broke the contemporary mould. It took no more than seconds to recognise the composer. With their powerful rhythmic impulse and links to jazz and Spanish folklore, Nancarrow's works immediately took hold of the listener. But there was also a structural clarity and formal rigour there that disclosed a strong affinity for Bach, particularly in the numerous canonical textures.

Moreover, these pieces, at least the most exciting ones, bespoke a substantial measure of courage – to go to extremes, to exaggerate, to be reckless. And frequent-

ly the question of how much a listener could actually grasp posed itself as seriously as that of the technical limits of the player piano. A few *Studies* could have at least been attempted by one or more pianists; but others heaped layer upon layer, each in its own tempo and key, sometimes accelerating so much that the racing notes clustered into clouds of sound and the machine seemed to be preparing for detonation. Any thought of manual performance would have been absurd.

The remarkable thing was that all this music was produced by an instrument whose time seemed to have long run out. Looking for precursors one would at best light upon George Antheil, who had, more than others, used the player piano to convey an independent message and, thanks to his admiration for Stravinsky and love of jazz, bore the greatest aesthetic similarity to Nancarrow. But there had been nothing truly comparable in the past.

That, for decades, music of this quality was being written in Mexico City and going virtually unnoticed even there is as amazing as it is shameful. But thanks to the LP releases, the situation had suddenly changed. Now the composer was inundated with invitations and awards. The meanwhile seventy-year-old received a "Genius Grant" from the McArthur Foundation in Chicago, and György Ligeti praised his work as the "greatest discovery since

Ives and Webern". Nancarrow, a diffident though not overly modest man with an acerbic sense of humour, began to travel again, first to his native USA (which he had left because of his treatment upon returning from fighting in the Spanish Civil War), later to Europe.

Before devoting himself almost exclusively to the player piano and composing his gigantic cycle of over fifty studies, Nancarrow had written several solo and ensemble works for conventional instruments, among them the *Prelude* and *Blues* (his first pieces to be published, in 1935) and, several years later, the *Three 2-part Studies*. The enormous rhythmic demands of these early works – which, to the composer's dismay, confronted performers with virtually insuperable problems – disposed Nancarrow to look for a medium that would more reliably translate his ideas into sound.

A reference in Henry Cowell's book *New Musical Resources* (1930) led him to consider the player piano: capable of rhythmic layering of practically any complexity and speed, it seemed the ideal instrument for his ambitious ideas for shaping time. The only disadvantage was that it often took months of meticulous work to punch the scores into the paper rolls, note by note, before they turned into sound.

Within Conlon Nancarrow's lifetime, many young composers were inspired by him to write their own works for player piano

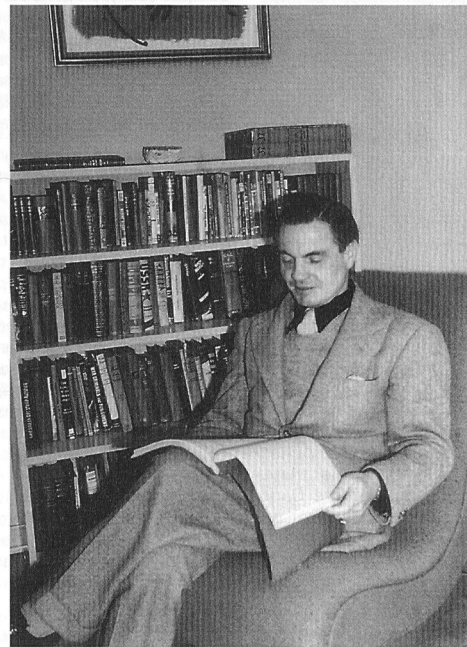
or its electronic successors. Nancarrow thus marked less the end than the beginning of a tradition of composing for this re-valued instrument.

Herbert Henck

#### *Selected sources*

G. Antheil, *Bad Boy of Music*,  
New York and London 1945, 1947, 1949, 1981;  
German trans. *Enfant terrible der Musik*,  
Munich 1960;  
new German ed. *Bad Boy of Music*,  
Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000.  
H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*,  
Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.  
H. H. Stuckenschmidt, *Zum Hören geboren*,  
Munich: Piper, 1979.  
K. Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*,  
Cambridge: Cambridge University Press, 1995.  
J. Hocker, *Begegnungen mit Nancarrow*,  
Mainz: Schott, in preparation.

Translation: Eileen Walliser-Schwarzbart



George Antheil in Hollywood, 1940s  
© Antheil Estate Archives

## George Antheil et Conlon Nancarrow Musique pour piano

Au printemps 1922, George Antheil (qui n'avait pas 22 ans) quitta les États-Unis pour l'Europe où ses concerts allaient susciter du reste les mêmes passions. Mais à l'en croire, son voyage n'était pas d'abord motivé par la musique. A l'automne précédent, le pianiste et futur compositeur s'était épris d'une jeune fille du nom d'Anne Williams, mais les parents de celle-ci s'opposèrent fermement aux projets de mariage. Prudente, Madame Williams mère partit en voyage en Europe et emmena sa fille – sur ce, Antheil se mit en tête par tous les moyens de retrouver sa bien-aimée.

Certes, ses envies de mariage lui avaient passé depuis qu'Anne était partie sans lui dire un mot, mais Antheil imaginait une scène mélodramatique, à la manière des films muets, où la voyant pour la dernière fois, il lui adresserait ses reproches du regard avant de s'en détourner tristement et de la quitter pour toujours. Dans son esprit, elle comprendrait – c'est du moins le récit qu'en donne le compositeur dans son autobiographie *Bad Boy of Music*.

Sorti en 1945, ce livre remarquablement écrit ne tarda pas à être un best-seller; il offre d'ailleurs une lecture à la fois captivante et comique, émouvante et amusante par une certaine forme d'indiscré-

tion, et compte sans doute parmi les souvenirs les plus inhabituels laissés par un compositeur du XX<sup>e</sup> siècle. Il a paru en 1960 dans une traduction allemande intitulée *Enfant terrible der Musik* et a été réédité en 2000 sous son titre original anglais, ce qui souligne sa popularité. Il n'en reste pas moins que la fiabilité historique n'est pas sa plus grande force.

Quoi qu'il en soit, comme Antheil n'avait pas l'argent pour la traversée en bateau, et qu'il ne se sentait aucune vocation ni de cuisinier, ni de serveur, ni de passager clandestin, il eut une autre idée, digne d'un film elle aussi. Il se mit comme un possédé au piano pour parfaire en un temps record les connaissances déjà solides qu'il avait de cet instrument tout ça dans l'espoir d'être engagé comme pianiste de concert pour une tournée en Europe. Un mois durant, rapporte Antheil, il fit « seize à vingt heures » d'exercices par jour. De part et d'autre de son tabouret, il avait posé de grands bocaux remplis d'eau dans lesquels il rafraîchissait ses mains meurtries. Ainsi blindé, il se présenta à l'imprésario new-yorkais le plus en vue, qui, de fait, l'emmena en Europe et lui organisa un premier concert à Londres.

Ainsi débuta le parcours d'Antheil, qui l'éloigna cependant de plus en plus de ses activités de concert pour le rapprocher de la composition. Il resta en Europe jusqu'en 1933 et vécut surtout à Berlin,

Paris et Vienne. Son désir d'avoir « bonne et mauvaise réputation » en tant que compositeur ultramoderne fut rapidement assouvi; ses concerts bien souvent étaient accompagnés d'éclats et d'incidents, au point qu'Antheil en vint à porter un pistolet sous son habit, pour pouvoir éventuellement se défendre.

Le 4 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées, lors de l'inauguration du *Ballet suédois* – événement majeur de la société parisienne –, il interpréta sa *Airplane Sonata*, la *Sonata Sauvage* et les *Mechanisms* : ce fut un scandale comme Paris n'en avait plus connu depuis la création du *Sacre du Printemps* de Stravinski. Dans un tapage de sifflements et de hurlements, les gifles volèrent, des sièges furent arrachés, jusqu'à ce que la police intervint et emmenât certaines personnes au poste. Toute la salle était en effervescence. C'est là que Erik Satie, un des personnages clés de l'avant-garde parisienne, se rangea ostensiblement du côté d'Antheil, applaudit sans répit depuis sa loge et cria en plein tumulte : « Quelle précision ! Quelle précision ! Bravo ! Bravo ! » L'ambiance bascula. Le lendemain, les journaux firent la une sur l'événement, et Paris avait son nouvel enfant chéri.

La question de savoir ce qui irrita autant le public n'est pas simple à répondre aujourd'hui, car quantité de procédés musicaux, qui paraissaient alors inédits et provocants, firent bientôt leur entrée

dans le langage musical contemporain et devinrent évidents. Hans Heinz Stuckenschmidt, qui donne dans son autobiographie (*Zum Hören geboren*) ses premières impressions d'un concert à Berlin (1923), a su sans doute en saisir quelques aspects essentiels : « Jamais je n'avais entendu jouer du piano de la sorte. Cette synthèse de vitesse et de précision allait au-delà de toute virtuosité habituelle. On aurait dit qu'une machine passait sur le clavier. Des rythmes d'une difficulté et d'une complexité incroyable se mêlaient les uns aux autres. La dynamique et les mesures de temps évoluaient dans les extrêmes. C'était un succès au superlatif. Antheil, petit homme vif dans un habit mal mis, s'inclina avec maladresse. Nous allâmes ensuite dans sa loge. Je lui parlai anglais, le félicitai et lui exprimai mon admiration. Il demanda si nous pouvions nous revoir et me donna son adresse. Je proposai de passer pour le café le lendemain après-midi. Il habitait un appartement meublé dans la Bülowstrasse, près de Nollendorfplatz, avec deux pianos à queue. Au mur, un Picasso. (...) A l'époque, il était un admirateur inconditionnel de Stravinski et me joua les trois mouvements de la suite *Pétrouchka* avec une formidable virtuosité. Schoenberg ne lui disait pas grand-chose. Car ce genre de musique n'était pas assez rythmique à son goût. (...) Lorsque je repartis le soir, nous étions amis. »

Antheil s'est toujours senti attiré par les machines; plusieurs de ses œuvres thématisent d'ailleurs cette découverte moderne et tournée vers l'avenir. « Nous autres, jeunes gens, ne voyons pas la beauté dans le monde dont nous avons en partie hérité. Nous voyons une grande beauté dans la silhouette élégante d'une automobile, et avons une admiration extrême pour une machine bien dessinée », écrivit-il en 1927. Le thème « musique et mécanique » était certes bien ancré dans le registre des années vingt, tout comme les différentes théories dodécaphoniques, le néo-classicisme, la musique à message politique ou le mouvement musical pour la jeunesse, mais Antheil fut malgré tout le compositeur d'abord le plus radical, qui surpassa tous les autres.

Rien d'étonnant donc à ce que ce pianiste passionné se soit enthousiasmé pour une machine précisément, une machine *musicale*, le « Pianola » en l'occurrence ou piano mécanique (Player Piano). Celui-ci servait avant tout au divertissement musical, mais certains compositeurs trouvèrent en cet automate extrêmement performant et précis de nouvelles formes d'expression artistiques, et c'est ainsi que Stravinski, Malipiero, Toch, Hindemith, Hans Haass ou Casella écrivirent des œuvres originales pour Pianola. Ce genre, supplanté par la radio et les disques, qui ont entraîné la disparition des instruments, perdit de sa signification, et il fal-

lut attendre Conlon Nancarrow et ses *Studies for Player Piano* pour qu'il se perpétue à la fin des années quarante.

Le *Ballet mécanique* d'Antheil, quant à lui, prévoyait en plus des percussions, des sirènes, des sonnettes électriques et des hélices d'avion, pas moins de seize pianos mécaniques – ce qui fut en son temps impossible à réaliser, à cause du problème de la synchronisation des pianos. Leur nombre fut donc réduit à deux, plus tard même à un seul. De nos jours enfin, grâce aux techniques informatiques, il est possible d'appliquer le concept d'origine.

Lorsque le *Ballet mécanique*, considéré par beaucoup comme l'œuvre maîtresse d'Antheil, fut créé à Paris en 1926, il fut accueilli favorablement, car il s'inscrivait dans la droite ligne de la musique « mécanique » que l'on connaissait déjà du compositeur. L'année suivante, il fut repris à New York, au Carnegie Hall, dans des conditions tout à fait hasardeuses : l'échec n'aurait pu être plus grand; la presse persifla et le morceau et le compositeur, lequel eut bien du mal par la suite à être pris au sérieux en Amérique.

A cette époque, Antheil vivait à Paris depuis plusieurs années déjà et habitait un appartement au-dessus de la légendaire librairie *Shakespeare et Co.*, au 12, rue de l'Odéon dans le Quartier latin, que lui louait Sylvia Beach, l'éditrice du « Ulysses »

de James Joyce. Il fréquentait ainsi quantité d'écrivains, musiciens et peintres souvent connus dans le monde entier – il connaissait au fond tous les grands noms de l'époque –, et il prétend même qu'un après-midi, James Joyce, T.S. Eliot, Ford Maddox Ford, Ernest Hemingway, Wyndham Lewis et Ezra Pound sont venus tous ensemble prendre le thé chez lui. Pound essaya de soutenir le compositeur en rédigeant un petit ouvrage intitulé *Antheil and the Treatise on Harmony* (Antheil et le traitement de l'harmonie).

En dehors des machines, c'est le jazz notamment qui très tôt exerça son influence sur la musique d'Antheil. Certes, il n'était pas le premier à associer jazz et musique traditionnelle – ce mélange des genres faisait lui aussi parti du répertoire esthétique établi des années vingt. Mais Antheil éprouvait une passion particulière pour la musique de son pays natal, qui lui permit d'acquérir une approche sûre de ses beautés harmoniques et rythmiques; sa *Jazz Symphony* et la brève *Jazz Sonata* illustrent à merveille ce croisement stylistique. Les indications de jeu de la *Jazz Sonata* – « like a player-piano » (comme un piano électrique) – montrent bien que le jazz pouvait lui aussi s'associer à la musique mécanique.

D'autres œuvres révèlent les emprunts qu'Antheil fit au jazz ou à la musique de divertissement: par exemple sa *Sonatina für Radio*, qu'il joua lui-même en jan-

vier 1929 à la Radio Berlinoise, ou (*Little Shimmy*, hommage miniature à cette danse jazz très en vogue après la Première Guerre mondiale. Le morceau date du 3 octobre 1923; maladroitement formulée, la tendre dédicace – « für mein nur Einziger Böskè » (pour ma unique Böskè) – s'adresse à Böski Markus, l'amie hongroise et future épouse du compositeur, avec laquelle l'Américain à Paris communiquait alors en allemand.

En 1933, Antheil retourna définitivement aux États-Unis. Son étoile parisienne avait cessé de briller. Après les concerts à sensation et le succès du *Ballet mécanique*, ses nouvelles œuvres – un concerto pour piano et une symphonie – furent jugées trop peu spectaculaires et trop empreintes du néo-classicisme de Stravinski. Le Tout-Paris se montra contrit d'avoir misé sur le mauvais poulain.

C'est l'opéra *Transatlantic*, créé en 1930 à Francfort et pris sous contrat par la puissante Universal Edition de Vienne, qui redonna un nouvel élan à Antheil. Mais la situation politique en Allemagne était de plus en plus menaçante. Après l'arrivée de Hitler au pouvoir, la musique d'Antheil fut doublement indésirable, car le compositeur était « bolcheviste musical » et juif en un; l'exposition de Düsseldorf sur *La Musique dégénérée* (1938) tout comme le *Dictionnaire des Juifs dans la musique* (1940) le mirent au ban, lui et son art.

Aux États-Unis, les nouvelles œuvres d'Antheil ne retrouvèrent plus jamais les succès connus en Europe. Le compositeur gagnait désormais sa vie surtout avec des musiques de film à Hollywood et en écrivant dans la revue *Esquire*. En 1940, il publia anonymement un livre intitulé *The Shape of the War to Come* (La forme de la guerre à venir), qui prédisait clairement certains grandes lignes de la Seconde Guerre mondiale.

Il s'intéressa énormément à l'endocrinologie et rédigea à ce sujet plusieurs articles et même un livre. C'est ainsi que la grande vedette du cinéma Hedy Lamarr («la plus belle femme du monde»), qui vivait dans son voisinage, fut amenée à consulter Antheil: elle cherchait en effet le moyen d'avoir une poitrine plus opulente. (C'est du moins ce qui ressort de l'autobiographie d'Antheil, qui consacre tout un chapitre à cette anecdote.)

Hedy Lamarr, née Hedwig Eva Maria Kiesler à Vienne, était devenue rapidement célèbre dans le monde entier avec le film *Ekstase* (1933), le premier qui montra des scènes de nu. Par ailleurs, elle s'était découvert à travers son premier mari, le géant de l'armement Fritz Mandl, un vif intérêt pour tout ce qui était invention dans le domaine des ondes radio et des technologies de transmission. Elle élaborera même des plans qui permettraient l'emploi de torpédos télécommandés dans la lutte contre les nazis, et, avec Antheil,

elle mit ensuite au point une nouvelle méthode de cryptage des informations.

Ce procédé, qualifié de «système secret de communication» et breveté en 1942 sous les noms de Lamarr et Antheil, avait pour but de constamment modifier la fréquence d'un signal et de la protéger ainsi des interventions étrangères. (Hedy Lamarr en aurait eu l'idée lors d'une conversation avec Antheil lequel jouait au piano et passait sans cesse d'une tonalité à une autre.)

Le concours d'Antheil consista à accomplir la synchronisation nécessaire des signaux entre émetteur et récepteur. Il reprit pour ce faire des rouleaux perforés tels que ceux qu'il avait déjà utilisés pour synchroniser les pianos mécaniques dans son *Ballet mécanique*. Le signal émis alternait entre 88 fréquences, ce qui correspondait aux 88 sons du piano. Mais la transmission n'était possible que si l'émetteur et le récepteur disposaient de bandes perforées identiques; autrement, le message n'était capté que par fragments.

C'est à notre époque, avec les satellites, les modems et la téléphonie mobile, que cette invention a fini par revêtir toute sa signification. En 1997, la *Electronic Frontier Foundation* californienne attribua à Lamarr et Antheil son «Pioneer Award». Les deux inventeurs ne virent bien sûr jamais le moindre sou pour leur brevet, qui arriva à terme au bout de 17 ans et ne

fut plus jamais renouvelé. Antheil mourut en 1959, à l'âge de 59 ans; Hedy Lamarr à l'âge de 86 ans, au mois de janvier 2000.

\*

Conlon Nancarrow (1912 – 1997) ne fut connu d'un plus grand public que dans les années 1980, après que le label californien *1750 Arch Records* eut sorti quatre disques compilant la plupart de ses *Studies for Player Piano* (1977 – 1984). Les réactions furent exceptionnelles, et les médias ne tardèrent pas s'emparer de cette découverte, tant cette musique était différente de toutes les autres musiques nouvelles. En quelques secondes seulement, on en reconnaissait l'auteur. C'est une musique qui saisit immédiatement, par ses impulsions rythmiques fortes et ses renvois au jazz ou au folklore espagnol, mais aussi par la clarté de sa construction et sa rigueur formelle, qui, dans les nombreuses voix en canon notamment, trahit l'école de Bach.

Ces morceaux, du moins les plus extravagants, révèlent par ailleurs un sens peu banal pour les extrêmes, allant même parfois jusqu'à l'absurde, au point que bien souvent s'est posée la question des limites, en ce qui concerne les capacités d'enregistrement de l'auditeur comme des performances de la machine à clavier utilisée. Certaines études auraient certes pu être jouées approximativement par un ou plusieurs pianistes. D'autres en

revanche superposent inconditionnellement différents niveaux, chacun dans son propre tempo et sa propre tonalité, et connaissent parfois une telle accélération que les notes filent comme dans une sorte de nuage sonore et que la machine semble s'arrêter juste avant la détonation. Il serait aberrant d'en envisager une interprétation manuelle.

Il est frappant que toute cette musique ait été produite par un instrument que l'on croyait révolu depuis longtemps. En remontant un peu dans le temps, on trouvait tout au plus George Antheil, un des rares à avoir utilisé dans les années vingt le piano mécanique dans son expression à part entière, et qui, compte tenu de son admiration pour Stravinski et de son amour pour le jazz, s'approchait esthétiquement le plus de Nancarrow. Mais le passé ne présentait sinon personne de réellement comparable.

Il est surprenant et navrant à la fois que Nancarrow ait écrit sa musique pendant des dizaines d'années, à Mexico, sans que pratiquement quiconque ne le sache. Tout changea du jour au lendemain. Les invitations et les distinctions affluèrent, et il reçut alors, à 70 ans, le «Genius Price» de la *McArthur Foundation* à Chicago. György Ligeti déclara même que sa musique était «la plus grande découverte depuis Ives et Webern». Nancarrow, qui sans être modeste était un homme réservé à l'humour plutôt noir, se remit à

voyager, dans son pays natal pour commencer, c'est-à-dire aux États-Unis (qui l'avaient contraint à l'exil pour s'être impliqué dans la Guerre civile espagnole), puis, plus tard, également en Europe.

Avant de se tourner presque exclusivement vers le Player Piano et de composer son cycle imposant de plus de cinquante *Studies*, Nancarrow écrivit plusieurs œuvres pour ensembles et pour instruments seuls, à jouer de façon conventionnelle, et parmi lesquelles le *Prelude* et le *Blues* (ses premiers morceaux, imprimés en 1935) ou, quelques années plus tard, les *Three 2-part Studies* (trois études à deux voix). Ces premiers morceaux présentent de telles exigences rythmiques qu'elles ne sont guère plus maîtrisables par les interprètes – ce qui incita le compositeur dépité à trouver d'autres moyens qui exprimeraient ses idées avec davantage de fiabilité.

Il découvrit alors que le livre de Henry Cowell, *New Musical Resources* (1930), mentionnait le Player Piano, lequel permettait des stratifications rythmiques de pratiquement n'importe quelle complexité et vitesse; c'était exactement ce qu'il lui fallait pour réaliser ses idées ambitieuses sur la configuration temporelle. Seul inconvénient: les partitions devaient être perforées note par note dans des rouleaux de papier avant qu'on puisse les entendre, et ce travail pénible pouvait durer des mois.

De son vivant déjà, Nancarrow avait inspiré quantité de jeunes compositeurs à écrire des œuvres pour Pianola ou ses successeurs électroniques, de sorte qu'avec Nancarrow la tradition des compositions pour pianos mécaniques semble moins toucher à sa fin que réellement commencer.

Herbert Henck

#### Bibliographie sélective

- G. Antheil, *Bad Boy of Music*, New York (et Londres) 1945, 1947, 1949, 1981  
 H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981  
 Idem, *Zum Hören geboren*, Munich, Piper, 1979  
 K. Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995  
 J. Hocker, *Begegnungen mit Nancarrow*, Mayence, Schott, en préparation

Traduction: Martine Passelaigue

JAZZ SONATA

Sonata for Piano 1922

Jazz Sonata by George Antheil, manuscript, 1922  
 © Antheil Estate Archives

Recorded August 1999  
Festeburgkirche, Frankfurt am Main  
Tonmeister: Markus Heiland  
Cover Photo: Caroline Forbes  
Design: Sascha Kleis  
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

© 2001 ECM Records GmbH  
© 2001 ECM Records GmbH

[www.ecmrecords.com](http://www.ecmrecords.com)

Conlon Nancarrow  
Three 2-part Studies  
Prelude  
Blues

George Antheil  
Sonatina für Radio  
Second Sonata, "The Airplane"  
Mechanisms  
A Machine  
Sonatina (Death of the Machines)  
Jazz Sonata (Sonata No. 4)  
Sonata Sauvage  
(Little) Shimmy

[40 : 48]

ECM 1726

Herbert Henck  
piano

Produced by  
Manfred Eicher

ECM NEW SERIES

© 2001 ECM Records GmbH  
© 2001 ECM Records GmbH

ECM Records  
Postfach 600 331  
81203 München  
[www.ecmrecords.com](http://www.ecmrecords.com)

Printed in Germany  
(LC) 020516