

Auf Spurensuche im Nachlaß Conlon Nancarrow's Zur Geschichte der *Study No. 3d*

von Felix Meyer

Waren die Schaffensdokumente von Conlon Nancarrow (1912–1997) zu Lebzeiten des Komponisten nur einer kleinen Gruppe von Eingeweihten bekannt – und auch ihnen nur in begrenztem Umfang, da Nancarrow neugierige Blicke in sein Privatarchiv nicht gerne zuließ –, so sind diese Materialien inzwischen durch die Überführung in die Paul Sacher Stiftung einem breiteren Interessentenkreis zugänglich geworden: Neben der Musikbibliothek, der Korrespondenz und den beiden elektrischen (Selbstspiel-)Klavieren (Player Pianos), für die Nancarrow jahrzehntelang ausschließlich komponiert hat, stehen dort der Forschung fast alle Manuskripte zu den Werken für «Live-Interpreten» sowie praktisch der gesamte erhaltene Bestand an Skizzen (Stanzvorlagen), Klavierrollen und (nachträglich angefertigten) Reinschriften zu den Kompositionen für Player Piano zur Verfügung. Dieses umfangreiche Quellenmaterial wird zweifellos zu einer wesentlichen Erweiterung und Differenzierung des bestehenden Bilds von Nancarrow beitragen, und zwar sowohl hinsichtlich der Biographie als auch hinsichtlich des kompositorischen Schaffens. Gerade im Bereich der musikalischen Quellen – auf die sich der vorliegende Beitrag ausschließlich bezieht – stößt die Sammlungserschließung freilich auf beträchtliche Schwierigkeiten. Denn zum einen umfaßt das Archiv eine große Anzahl unbezeichneter Manuskripte und Klavierrollen, die sich nicht oder nur teilweise dem von Nancarrow als definitiv anerkannten und größtenteils publizierten Œuvre zuweisen lassen – und zu ihrer Identifizierung und chronologischen Einordnung liefert das dokumentarische Material der gesamten Sammlung (auch etwa die Korrespondenz) nur die allerspärlichsten Hinweise. Und zum anderen befinden sich vor allem die Klavierrollen und Tonbänder in einem so fragilen Zustand, daß eine umfassende Auswertung erst auf der Basis einer vollständigen Duplizierung der Originaldokumente unternommen werden kann.¹

Doch auch wenn sich der genaue Umfang und Inhalt von Nancarrow's musikalischem Werk erst in Umrissen abzeichnet, treten einzelne Aspekte dieses Schaffens schon jetzt deutlicher zutage als zuvor. Schon eine erste Durchsicht der Quellen macht beispielsweise sichtbar, daß Nancarrow in seinen frühen, ab ca. 1948 entstandenen Werken für Player Piano (denn

erst durch seinen USA-Aufenthalt in den Jahren 1947–48 kam der Komponist überhaupt in den Besitz eines Player Piano) in weit höherem Maße auf seine älteren Werke für «Live-Interpreten» zurückgegriffen hat, als dies bisher angenommen wurde. Und besser als früher – wenn auch nach wie vor nicht mit der wünschenswerten chronologischen Präzision – läßt sich ferner nachweisen, daß er sich mit Revisionen und Neuzusammenstellungen seiner Stücke selbst dann noch beschäftigte, als er sein definitives instrumentales Medium, das Player Piano, längst gefunden hatte. Bis zur endgültigen Fixierung des «Werkkanons» in den sechziger und siebziger Jahren, die nicht zuletzt aufgrund der an den Komponisten herangetragenen Aufführungs-, Schallplatten- und Publikationsprojekte zustande kam, haftet diesem Schaffen denn auch etwas vom Charakter eines *work in progress* an. Dies soll im folgenden am Beispiel der *Study No. 3d* für Player Piano kurz veranschaulicht werden.

In ihrer endgültigen Form steht die *Study No. 3d*, ein dreiteiliger Blues, an vierter Stelle innerhalb der fünfsätzigen *Study No. 3* – einer aufgrund ihrer beiden fulminanten Ecksätze auch unter dem Namen «Boogie-Woogie-Suite» bekannten Komposition, die 1983 als Band 4 der «Collected Studies» veröffentlicht wurde.² Nancarrow selbst hat sich zur Entstehung dieser Komposition nirgends ausführlich geäußert; er hat lediglich darauf hingewiesen, daß es sich dabei ursprünglich um eine Gruppe von Einzelstücken gehandelt habe, die noch vor den *Studies No. 1* und *2* – d.h. also: in den späten vierziger Jahren – entstanden und erst nachträglich zu einem Zyklus zusammengefaßt worden seien.³ Im Lichte der Quellen ergibt sich freilich allein schon für die *Study No. 3d* ein wesentlich komplizierteres Bild.

1. Die «Vorgeschichte» des Stücks, das weitgehend auf präexistentem, bereits in anderem Zusammenhang verwendetem musikalischem Material beruht, reicht bis ins Jahr 1940 zurück – in das Jahr also, als Nancarrow den USA aus politischen Gründen den Rücken kehrte und sich in Mexico City niederließ. Unmittelbare Vorlage war zwar der 2. Satz aus dem wohl um die Mitte der vierziger Jahre entstandenen sogenannten *Piece for Large Orchestra*,⁴ dessen erste 20 Takte praktisch unverändert als Takte 7–27 der *Study* erscheinen. Dieser Abschnitt aus dem *Piece for Large Orchestra* (ebenso wie andere Teile des Werks) stellt aber seinerseits bereits eine Bearbeitung dar, und zwar gleich eine doppelte: Zum einen wurden nämlich seine ersten 17 Takte dem Anfang (T. 1–17) des 1. Satzes aus dem sogenannten *Piece for Small Orchestra* von ca. 1943⁵ entlehnt, und zum anderen übernahm Nancarrow die daran anschließende Klavierkadenz (T. 17–20) aus dem Schlußsatz (T. x–8 bis x+15) des Septetts von 1940.⁶ Ein derart intensives Zurückgreifen auf die Substanz bestehender, für traditionelles Instrumentarium bestimmter Werke ist nun aber, wie bereits erwähnt, ganz und gar charakteristisch für Nancarrows frühe Musik für Player Piano – und es dürfte nicht zuletzt darin begründet sein, daß der in weitgehender Isolation vom Konzertbetrieb lebende Komponist in solchen Transkriptionen die einzige Mög-

lichkeit sah, das, was ihm von seinen älteren, entweder unaufgeführten oder durch schlechte Aufführungen entstellten Kompositionen als erhaltenswert erschien, überhaupt hörbar zu machen.

2. Als eigentliche «Genese» der *Study No. 3d* kann die Einrichtung dieses Materials für Selbstspielklavier und seine Ergänzung durch einen 6- bzw. 7taktigen Anfangs- und Schlußabschnitt gelten. Dieser Schritt ist durch zwei Manuskriptentwürfe (Stanzvorlagen) dokumentiert, die zusammengenommen gewissermaßen die «Urschrift» des Stücks bilden. Bei dem einen der beiden Manuskripte handelt es sich um eine Seite in einer Sammelhandschrift mit dem Titel «3 Pieces/not finished»;⁷ diese Seite (vgl. *Abbildung 1*) trägt die Überschrift «3 P[ieces] #2» und enthält lediglich den Anfang (entsprechend T. 1–6 der späteren *Study No. 3d*), von dem im übrigen auch noch eine frühere, als «Var[iation] VII» (ursprünglich: «IX») gekennzeichnete und mit Korrekturen versehene Fassung im Manuskript zu einem großen Variationszyklus für Player Piano vorliegt.⁸ Das andere Manuskript, ein sechsseitiger Bleistiftentwurf (vgl. *Abbildung 2*), setzt sich seinerseits aus zwei Teilen zusammen: Teil 1 (S. 1–5) umfaßt das gesamte aus dem *Piece for Large Orchestra* übernommene Material (= T. 7–27 der *Study*) und trägt auch physisch unverkennbare Spuren seines Zusammenhangs mit dem Ursprungswerk (so entsprechen beispielsweise die ausradierten Gegen- und Begleitstimmen in T. 13 und 16 [= T. 19 und 22 der *Study*] genau der Satzstruktur des *Piece for Large Orchestra*, nicht jedoch derjenigen von dessen Vorlage, dem *Piece No. 1 for Small Orchestra*);⁹ Teil 2 dagegen (S. 6) wurde nachträglich ergänzt und enthält den neuen Schlußabschnitt der *Study* – von der im übrigen, wie vom Anfangsabschnitt, auch noch eine frühere, wesentlich einfachere Version überliefert ist (auf einem Blatt, das ebenfalls mit der Seitennummer 6 versehen ist).

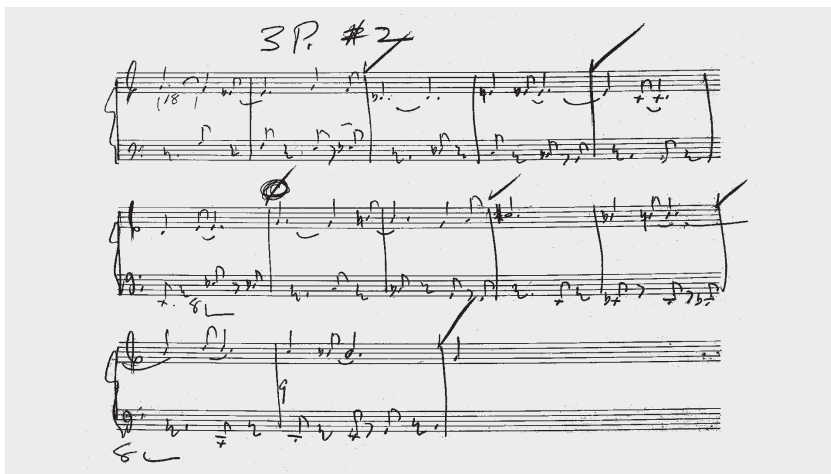


Abbildung 1: Conlon Nancarrow, «3 P[ieces] #2» für Player Piano (entspricht T. 1–6 der späteren *Study No. 3d*), Entwurf (Stanzvorlage) in Bleistift (Sammlung Conlon Nancarrow).

So heterogen ihr äußeres Erscheinungsbild wirken mag, so schlüssig fügen sich diese Manuskripte jedoch inhaltlich zu einem neuen Ganzen zusammen, das sich gegenüber dem langsamen Satz aus dem *Piece for Large Orchestra* in doppelter Hinsicht unterscheidet (wobei hier nur auf die Veränderungen in der musikalischen Substanz, nicht jedoch auf die tiefgreifenden Veränderungen in der Reproduktionsart und im klanglichen Resultat eingegangen werden soll, die sich durch die neue instrumentale Zweckbestimmung ergeben). Zum einen nämlich weist es eine höhere formale Geschlossenheit als der Satz aus dem Orchesterwerk auf: Folgt dort auf die Klavierkadenz, die den Höhe- und Endpunkt des Mittelteils bildet, ein nicht in die Study übernommener, nur lose mit dem Vorangehenden verbundener Schlußteil, so wird hier aufgrund der Hinzufügung der beiden Rahmenteile eine sehr klare ABA'-Form artikuliert – wobei der A-Teil außer den sechs neuen Anfangstakten auch den Beginn des entlehnten Materials (T. 7–15) mit einschließt und der Schlußteil (T. 28–34) durch die Überlagerung der ursprünglich aufeinanderfolgenden Themen gleichsam ein «Konzentrat», also nicht bloß eine (variierte) Reprise des A-Teils darstellt:

The image shows a musical score for two themes, Thema 1 and Thema 2, in 12/8 time. Thema 1 is written in the treble clef and Thema 2 in the bass clef. The score is divided into three measures: T. 28, 29, and 30. Thema 1 begins with a falling large third (g-es) and Thema 2 begins with a similar motif. The two themes are overlaid, creating a heterophonic effect. The score ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

Zum anderen aber macht gerade diese Überlagerung – mit ihrem zumindest zu Beginn eher «heterophonen» als streng kontrapunktischen Effekt – deutlich, daß Nancarrow hier das aus dem *Piece for Large Orchestra* entnommene Thema (Thema 2) durch ein neues Thema (Thema 1) ergänzt hat, dessen Beginn einen ähnlichen, mit demselben Initialmotiv (der fallenden großen Terz *g-es*) einsetzenden und später, wiederum ausgehend von *g*, auf den Tritonus (*des*) absinkenden melodischen Verlauf aufweist – und das darüber hinaus, indem seine zweite Hälfte (T. 4–6) aus der exakten intervallischen Umkehrung der ersten Hälfte (T. 1–3) besteht (vgl. *Abbildungen 1* und *2*), gewissermaßen die Konsequenz aus den beiden Erscheinungsformen des einmal in «Grundform», dann aber bei der Imitation in der Oberquart mit umgekehrter zweiter Hälfte präsentierten Themas 2 zieht (vgl. *Abbildung 2*, T. 3–4 und T. 7–8). Gegenüber der Vorlage läßt Nancarrow's Bearbeitung für Player Piano somit das Bemühen erkennen, das aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöste Material nicht nur formal «einzufassen», sondern es darüber hinaus mit den beiden Rahmentheilen melodisch eng zu verbinden und dadurch die innere Kohärenz des Stücks zu erhöhen. In dieser Hinsicht deutet sich – wenn auch



Abbildung 2: Conlon Nancarrow, Stück für Player Piano (entspricht T. 7–34 der späteren *Study No. 3d*), Entwurf (Stanzvorlage) in Bleistift, S. 1 (T. 7–16) (Sammlung Conlon Nancarrow).

nur ganz im Ansatz – bereits in dieser unscheinbaren Bearbeitung jener gesteigerte kompositionstechnische Anspruch an, der in Nancarrow's Schaffen in den späten vierziger Jahren immer deutlicher zum Durchbruch kam – und der im übrigen, wie solch hochkomplexe «Originalwerke» für Selbst-

spielklavier wie etwa die *Study No. 1* bald eindrücklich bestätigen sollten, in einem direkten Zusammenhang mit seiner Hinwendung zum Player Piano stand (insofern nämlich, als sich dieses keineswegs nur als Hilfsmittel zur Reproduktion traditionell konzipierter Musik anbot, sondern der kompositorischen Phantasie die Möglichkeit eröffnete, sich unabhängig von den spieltechnischen Begrenzungen menschlicher Interpreten verstärkt auf Fragen der musikalischen Konstruktion zu konzentrieren).

3. Die «Nachgeschichte» des Stücks läßt sich derzeit noch nicht mit der nötigen Präzision rekonstruieren. Festzustehen scheint jedoch, daß es Nancarrow schon sehr früh – und vielleicht sogar (entgegen seiner Aussage, die fünf Teile der nachmaligen *Study No. 3* seien ursprünglich als selbständige Stücke entstanden) von Anfang an – verschiedenen mehrsätzigen Kompositionen zugeordnet hat: Denn nicht nur gehört eines der beiden Teilmanuskripte der «Urschrift», nämlich die Aufzeichnung der sechs Anfangstakte, der Handschrift der «3 Pieces/not finished» und dessen Vorstufe dem Manuskript des oben erwähnten Variationszyklus an; darüber hinaus verweisen auch eine als «3 Pieces» gekennzeichnete Tonbandaufnahme, in der das Stück als Nr. 2 zwischen den späteren *Studies No. 3c* und *11* erscheint¹⁰ (im Gegensatz zu dem oben erwähnten Manuskript mit der Überschrift «3 Pieces/not finished», in dem es von den späteren *Studies No. 3c* und *2b* umgeben ist), sowie die erst nachträglich (d.h. nach dem Stanzen der Klavierrolle) angefertigte erste Reinschrift des Stücks – ein 5seitiges Manuskript in Kugelschreiber, dessen ursprüngliche, durchgestrichene und zu «#3d» korrigierte Titelbezeichnung «Suite II/2» lautet – auf einen zyklischen Zusammenhang. Und festzustehen scheint außerdem, daß die wechselnden Zuordnungen nicht nur durch den «Wegfall» bestimmter verworfener Stücke, sondern auch durch zyklische Überlegungen motiviert gewesen sein dürften; daß der letztendlich gewählte Tonartenplan der *Study No. 3* (C-F-C-G-C, also eine zyklische Ausdehnung der für den Blues charakteristischen harmonischen Stufenfolge I-IV-I-V-I) besonders geschlossen wirkt, ist jedenfalls ebenso offenkundig wie die Stimmigkeit der nach dem Kontrastprinzip angeordneten Tempofolge (schnell – langsam – schnell – langsam – schnell). Wann genau Nancarrow die endgültige Gruppierung (und Numerierung) vorgenommen hat, bleibt vorerst allerdings unklar – aus den erhaltenen Dokumenten geht lediglich hervor, daß dies wohl in den sechziger Jahren geschehen sein muß, da einerseits im Jahre 1962 die (damals unnummerierte) «Boogie-Woogie-Suite» noch ihre ursprüngliche dreisätzigige Form gehabt zu haben scheint,¹¹ andererseits aber Nancarrow im Jahre 1970 seinem Kollegen Elliott Carter (der sich nach eben diesen Stücken erkundigt hatte) mitteilte: «I dumped those old pieces you wanted into #3, which I had discarded, in order to give them an identity.»¹²

¹ Die Überspielung der Tonbänder und Tonbandkassetten ist inzwischen abgeschlossen, wogegen die Duplizierung der Originalrollen nach wie vor im Gange ist.

² Conlon Nancarrow, *Study No. 3 for Player Piano* (Collected Studies for Player Piano, 4), Santa Fe: Soundings Press 1983; seit 1988 über Schott Musik International zu beziehen.

³ Vgl. Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 75–76. Dort wird an anderer Stelle (S. 69) auch einmal explizit 1948 als Entstehungsjahr genannt.

⁴ Die Titelansetzung dieser unveröffentlichten und unaufgeführten viersätzigen Komposition, die größtenteils aus einer Bearbeitung des *Piece No. 1 for Small Orchestra* (siehe Anm. 5) hervorging, folgt dem Vorschlag von Kyle Gann (*The Music of Conlon Nancarrow* [siehe Anm. 3], S. 63). In der Sammlung Conlon Nancarrow ist das Werk in Form einer 54seitigen Partiturreinschrift in Bleistift erhalten.

⁵ Das in einer 52seitigen Tintenreinschrift überlieferte viersätzliche *Piece No. 1 for Small Orchestra* wurde erstmals am 26. August 1982 beim Cabrillo Festival aufgeführt und 1987 bei Smith Publications/Sonic Art Editions, Baltimore, veröffentlicht.

⁶ Dieses unveröffentlichte dreisätzliche Werk (für Klarinette, Altsaxophon, Fagott, Klavier, Violine, Viola und Kontrabaß) wurde unter unglücklichen Umständen am 21. April 1940 in New York uraufgeführt und galt bis zu seiner Wiederentdeckung durch Nancarrows Assistenten Carlos Sandoval im Jahre 1993 – und der daran anschließenden erneuten Aufführung in New York am 11. Mai 1994 – als verschollen. Ein Teil der ursprünglich 50seitigen Tintenreinschrift, nämlich S. 29–36 (der Anfang des 3. Satzes), scheint allerdings endgültig verlorengegangen zu sein; aus dieser Lücke erklären sich die hier verwendeten hypothetischen Taktangaben.

⁷ Das Manuskript enthält, nebst dem Bleistiftentwurf zur späteren *Study No. 3d* und einigen verworfenen Seiten und Skizzen zu anderen Kompositionen, die 19- bzw. 14seitigen Bleistiftentwürfe zu den nachmaligen *Studies No. 3c* und *2b*.

⁸ Diese Handschrift setzt sich aus einer Reihe von in Bleistift aufgezeichneten Einzelmanuskripten zusammen, welche in der Sammlung an verstreuten Orten aufgefunden wurden. Bisher konnten erst die Variationen 1–4 und 9–10 vollständig zusammengefügt werden, wogegen die Variationen 5–8 noch Lücken aufweisen. Eine genaue Beschreibung des Variationszyklus ist denn auch derzeit noch nicht möglich. Allerdings ist offenkundig, daß auch dieses Werk etliche Querbezüge zu Nancarrows früher Instrumentalmusik sowie zu anderen Kompositionen für Player Piano aufweist; so handelt es sich beispielsweise bei Variation 6 um jene Bearbeitung des Schlußsatzes aus dem *Piece for Large Orchestra*, die später als *Study No. 2b* bekannt wurde.

⁹ Nur in T. 27 der *Study*, d.h. am Ende (S. 5) dieses Manuskriptteils scheint Nancarrow nicht auf das *Piece for Large Orchestra*, sondern direkt auf das Septett zurückgegriffen zu haben: Direkt im Anschluß an die ursprüngliche Klavierkadenz erscheint hier – durchgestrichen – noch ein Takt, der nicht in das Orchesterstück übernommen wurde.

¹⁰ Auf demselben Tonband (TS 1044) befinden sich auch die übrigen drei Stücke der späteren *Study No. 3* (Nos. 3a, b und e) – und zwar zusammengefaßt unter dem Titel «Boogie-Woogie-Suite», der sich erst später für die gesamte fünfteilige Komposition einbürgerte.

¹¹ Dies legt zumindest das Programm des Konzerts vom 30. Juli 1962 im Palacio de Bellas Artes in Mexico City nahe, bei dem Nancarrow zum ersten (und für lange Zeit letzten) Mal öffentlich mit seinen Player Pianos auftrat: Denn hier ist als gleichsam «eing geplante Zugabe» der dritte Teil der «Boogie-Woogie-Suite» aufgeführt, was sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf den abschließenden Boogie-Woogie, die nachmalige *Study No. 3e*, bezieht.

¹² Unveröffentlichter Brief an Elliott Carter vom 17. März 1970 (Sammlung Conlon Nancarrow).