

Mathias Gredig

Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen

Mit Beobachtungen zu drei Vertonungen des Gedichtes
Chun ye Luo cheng wen di
(*In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören*)

**Quantitative Considerations on the Phenomenon
of Li Bai Settings in the West.
With Some Observations on Three Settings of the Poem
Chun ye Luo cheng wen di
(*On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night*)**

From the 1870s to the present day, many musical settings of Li Bai's poetry have been made in the West, composed by women and men in different countries, in different forms and tonal systems and for all possible ensembles. Some of these composers made their career in totalitarian states; others were killed in camps. We have worked on over 400 musical settings of Li Bai's poetry, evaluating different parameters. This statistical approach produces interesting insights, especially with regard to the age of the composers at the time that they composed these works, the frequency of musical settings in different decades and countries or language groups, the connections between musical settings and the reception of certain translations, the use of certain instrumental combinations, and the predominance of certain poems. However, the reason why so many composers of such different backgrounds set Li Bai to music could not be identified.

Über das Sammeln und Urteilen

Ähnlich mühsam wie ein Insektenforscher tagelang an Flussufern herumirrt, um Daten über das Schlüpfen der Steinfliegenlarven zu sammeln, so saß ich tagelang vor dem künstlichen Licht des Rechners, um Daten von Li-Bai-Vertonungen in Bibliothekskatalogen zu finden. Ergebnis dieser Tätigkeit ist eine Liste mit – Stand September 2020 – 422 Musikwerken (siehe www.hkb-interpretation.ch/li-bai), insgesamt ungefähr 750 Vertonungen einzelner Gedichte. Die 422 Musikwerke wurden von 328 Komponisten und 41 Komponistinnen verfasst. Aus der Liste einzelne Ver-

tonungen herauszugreifen, um allgemeine Aussagen zum Gesamtphänomen abzuleiten, wäre willkürlich.

Doch auch die Liste als Ganze ermöglicht keine allgemeinen Urteile. Fragen wie »Warum wurde Li Bai so oft vertont?« bleiben unbeantwortet. Zu widersprüchlich sind die Daten der verschiedenen Parameter, zu relativ. Außerdem ist die Liste unvollständig und könnte jederzeit erweitert werden. Wofür dann Daten sammeln, wenn sie keine allgemeinen Aussagen stützen? Genau dafür: Anscheinend begann ich Daten zu sammeln, um das Phänomen der Li-Bai-Vertonungen allgemein zu beurteilen und zu erkennen. Da dies aber aufgrund der Widersprüchlichkeit der Daten nicht klappte, gab ich das Vorhaben auf, verzichtete auf alle Urteile, und zufällig folgte eine Erleichterung. Alleine die Suche hätte ein bisschen einschränkt werden können, da sie neben der Fragerei noch zusätzliche Unlust erzeugt haben mag.¹

Neben der Relativierung allgemeiner, das heißt vereinfachender Behauptungen, bietet die Liste weitere Vorteile: einen zufälligen Blick in die unbekanntere Musikgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts sowie einen verfeinerten auf das Gesamtphänomen.

Über Zahlen und Musikinstrumente

Beginnen wir mit einer spannenden Frage: Wie alt oder jung war Harry Partch (1901–1974), als er von 1930 bis 1933 seine *Seventeen Lyrics by Li Po* schrieb? 29 bis 32, somit ungefähr in seiner Lebensmitte. Dies gilt im Durchschnitt für alle Autor*innen westlicher Li-Bai-Musik. Zwischen 1870 und 1950 beträgt der Median des Alters beim Komponieren 33,5 Jahre, zwischen 1950 und 2020 dann 46 Jahre. Da auch Jugendliche unter 20 Li Bai vertonten, bemerkbar oft während den 1910er Jahren,² zudem Ältere über 80 Jahre, dies besonders ab den 1980er Jahren,³ scheint es zwischen den Li-Bai-Vertonungen und dem Kompositionsalter keine quantitativ auffällige Verbindung zu geben.

Zahlreiche Li-Bai-Vertonungen, laut Liste ungefähr 38 % der Gesamtmenge, entstanden zwischen 1910 und 1940.⁴ Damals erschienen, parallel zur Rezeption daois-

1 Vgl. Sextus Empiricus: *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, übersetzt von Malte Hossenfelder, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, Bd. 1, S. 100 (I, 26–30).

2 Z. B. Frederick Septimus Kelly (1910), Hubert Pataky (1911), Lise Maria Mayer (1913), Werner Richard Heymann (1915), Josef Wolfsthal (1917), Lucijan Marija Škerjanc (1919).

3 Z. B. Ernst Levy (1979), Marcel Rubin (1987), Joaquim Homs (1995), Jacob Avshalomov (2003), Salim Krinsky (2013), Krzysztof Penderecki (2017).

4 1871–1880 (1), 1881–1890 (1), 1891–1900 (3), 1901–1910 (7), 1911–1920 (54), 1921–1930 (63), 1931–1940 (40), 1941–1950 (33), 1951–1960 (51), 1961–1970 (32), 1971–1980 (33), 1981–1990 (33), 1991–2000 (28), 2001–2010 (31), 2011–2020 (13). Diese Aufzählung ist insofern nicht ganz präzise, als die Entstehungsjahre einzelner Vertonungen geschätzt werden mussten. Mag sein, dass einzelne Vertonungen früher entstanden. Zu vermuten wären ferner

tischer Klassiker, viele populäre Übertragungen und Nachdichtungen der Gedichte Li Bais.⁵ Im Verhältnis dazu fällt die durchgehend hohe Anzahl von Li-Bai-Vertonungen nach 1940 bis in unsere Gegenwart umso stärker auf. »China ist Mode. Man übersetzt den Tao Te King, als wäre er von Rudolf Steiner. Oder man übersetzt ihn in Versen. Man sammelt Gegenstände aus Yade. Man spielt Mah-Yong. Und man assimiliert sich die Lyrik Li Tai Pos«,⁶ beklagt Robert Neumann die Situation im Jahre 1928. Bei Komponist*innen war Li Bai aber nicht nur von 1910 bis 1940, sondern durchgehend beliebt. Die Chinaschwärmerei in der Musik sei 1926 mit Giacomo Puccinis Oper *Turandot* ausgeklungen, wurde vermutet,⁷ verschwunden sei die Li-Bai-Mode durch den Aufstieg des Faschismus.⁸ Derlei Annahmen mögen relativiert werden: Li Bai wurde durchgehend vertont, auch in Kriegsjahren, und bis heute mit Elementen musikalischer Chinoiserie. Eine spezifische, mit einer Zeitperiode zusammenhängende Li-Bai-Mode kann in der Musik nicht eingegrenzt werden.

Von 422 Li-Bai-Vertonungen aus 35 Ländern stammen ungefähr 35 % aus deutschsprachigen,⁹ 26 % aus englischsprachigen Ländern,¹⁰ und weitere 15 % aus den Beneluxstaaten und Nordeuropa.¹¹ Weniger Beispiele wurden aus Osteuropa und Russland¹² gefunden, was jedoch meinen mangelnden Sprachkenntnissen geschuldet sein mag. Anscheinend war Li Bai bei Komponist*innen in englisch-, deutsch- und slawischsprachigen Ländern sehr geschätzt, mehr als in romanischsprachigen,¹³ wozu ich aber keine belastbaren Erklärungen habe. Aus Südamerika, dem Auswanderungsziel vieler Chines*innen seit dem 19. Jahrhundert, wurden

mehr Vertonungen aus dem 19. Jahrhundert, während die kleinere Anzahl aus dem 21. Jahrhundert mit den noch fehlenden Nachlässen lebender Komponist*innen erklärt werden mag.

- 5 Im deutschsprachigen Raum etwa die von Hans Heilmann, Hans Bethge, Otto Hauser, Klabund, Albert Ehrenstein oder Vincenz Hundhausen, im englischsprachigen Raum von Arthur Waley, Launcelot Cranmer-Byng, Ezra Pound, Shigeyoshi Obata oder Witter Bynner, in Frankreich von Franz Toussaint, in Italien von Mario Chini, in den Niederlanden von Jules Schürmann oder Hélène Swarth, in Tschechien von Bohumil Mathesius und so weiter.
- 6 Robert Neumann: Li Tai Po. Ein deutscher Dichter, in: *Die neue Bücherschau* 6 (1928), S. 77–81, hier S. 77.
- 7 Vgl. Tzu-Kuang Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts. Modelle zur interkulturellen Musikpädagogik*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2006 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 243), S. 50.
- 8 Vgl. Jürgen Weber: »Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter ...«. *Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, Neuengörs, 2011, www.xn--drjrgenweber-flb.de/Hesse%20und%20die%20chinesische%20Lyrik.pdf (Zugriff 30.03.2020).
- 9 Deutschland (83), Österreich (45), Schweiz (25).
- 10 USA (61), England (29), Australien (12), Neuseeland (3), Kanada (3), Schottland (1), Tasmanien (1).
- 11 Niederlande (35), Schweden (13), Dänemark (6), Finnland (6), Belgien (3), Norwegen (1), Island (1).
- 12 Russland (12), Tschechien (9), Ungarn (9), Slowenien (4), Polen (3), Slowakei (3), Armenien (2), Ukraine (2), Kasachstan (1), Usbekistan (1).
- 13 Frankreich (21), Italien (8), Katalonien (7), Spanien (2), Mexiko (2), Argentinien (1).

einzig drei Li-Bai-Vertonungen registriert, von 25 Li-Bai-Vertonungen der Schweiz stammen 23 aus der deutschsprachigen Schweiz, nur zwei aus der französischen und gar keine aus der italienischen oder rätoromanischen.¹⁴ Selbst aus Frankreich, wo die westliche Rezeption der Lyrik Li Bais mit den Übertragungen von Léon d'Hervey de Saint-Denys (1862) und Judith Gautier (1867) begann sowie die ersten Li-Bai-Vertonungen entstanden, etwa Julien Dechâteaus *Les Buveurs du Fleuve jaune. Chanson chinoise de Li-Thai-Pé* von 1873, waren nur 21 zu finden.

Wenn die Daten der beiden Parameter ›Entstehungsjahr‹ und ›Land‹ verbunden werden, zeigt sich bisweilen eine länderspezifische Bündelung von Li-Bai-Vertonungen in bestimmten Jahrzehnten (siehe Tabelle 1).

	1891-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2020
Australien	-	-	-	4	-	-	-	-	1	2	-	2	3
Deutschland	-	1	11	16	11	11	9	10	4	5	4	1	-
Italien	-	-	-	2	1	-	1	1	-	1	1	1	-
Schweden	-	-	3	-	-	2	1	-	3	3	1	-	-
Ungarn	-	-	-	1	1	-	2	3	1	-	1	-	-
USA	2	-	3	4	3	3	10	3	10	7	5	7	4

Tab. 1: Vertonungen nach Jahrzehnt und Land (Auswahl)

In Ungarn oder Italien verteilen sich die Li-Bai-Vertonungen recht ausgeglichen über die Jahrzehnte, während in anderen Ländern Bündelungen zu bemerken sind. Zum Teil, also nicht allgemein, könnten letztere durch zufällige Schüler-Lehrer-Beziehungen oder Freundeskreise erklärt werden,¹⁵ dann vielleicht durch eine verstärkte Rezeption gewisser Übertragungen/Nachdichtungen (siehe Tabelle 2).

So wie zwischen 1910 und 1950 in Deutschland viele Li-Bai-Vertonungen entstanden, so auch viele auf Grundlage der Nachdichtungen von Hans Bethge und Klabund. Deren Bücher wurden nach der Veröffentlichung gelesen und ohne Zögern vertont. Einige Jahre später verblasste ihre Wirkung, so scheint es.¹⁶ Andere Nachdichtungen wurden musikalisch erst später rezipiert, etwa Ezra Pounds *Cathay*

14 Zu den Li-Bai-Vertonungen in der Schweiz vgl. den gleichnamigen Beitrag von Heinrich Aerni in diesem Band, S. 259–279.

15 Z. B. Harry Partch (1930) – Betty Hall-Johnston (1951) – Ben Johnston (1955) – Lee Hoiby (1955) – Ezra Sims (1954), oder Rosy Wertheim (1927) – Henriette Bosmans (1927). Länderübergreifende Freundeskreise z. B. Bernhard van Dieren – Constant Lambert – Peter Warlock, oder Cyrill Scott – John Carpenter – Clemens von Franckenstein.

16 Spätere Vertonungen von Hans Bethges Nachdichtung beziehen sich in der Regel auf Gustav Mahlers *Lied von der Erde*. Vgl. beispielsweise sechs Li-Bai-Vertonungen aus dem Jahre 1999: [Anon.]: *PreisträgerInnen 2015–1995. Gustav Mahler Preis*, online, [o. J.], <https://musikforum.at/gustav-mahler-preis/preistraegerinnen-2015-1995/> (Zugriff 14.09.2020).

	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2020
Bethge, Hans	2	24	20	6	6	3	2	3	-	6	1	1
Bynner, Witter	-	-	1	-	1	1	-	-	1	-	-	-
Cranmer-Byng, Launcelot	-	6	3	-	1	-	-	-	-	-	-	-
Hinton, David	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-
Klabund	-	5	12	11	10	11	5	2	4	-	1	-
Obata, Shigeyoshi	-	-	6	1	1	-	-	-	-	-	2	-
Pound, Ezra	-	-	2	-	-	5	-	3	1	1	-	2
Touissant, Franz	-	-	3	2	2	-	-	1	-	-	-	-
Waley, Arthur	-	-	2	-	2	1	2	-	-	-	-	-

Tab. 2: Vertonungen von Übertragungen/Nachdichtungen nach Jahrzehnt (Auswahl)

von 1915.¹⁷ Gewisse Übertragungen, zum Beispiel Witter Bynners *The Jade Mountain* von 1929, treten verstreut auf. Eine Referenzübersetzung, regelmäßig verwendet und vertont, scheint es in keiner Sprachregion gegeben zu haben, worauf zusätzlich die Vielzahl verwendeter Übertragungen verweist,¹⁸ und selten und erst ab dem 21. Jahrhundert wurde Li Bai im Westen in chinesischer Sprache vertont.¹⁹

Die übliche Besetzung für Li-Bai-Vertonungen ist das Duo (228 von 422), vor allem für Stimme und Klavier (214), viel seltener das Trio, bevorzugt für Stimme, Flöte und Klavier oder sonst ein Instrument (9). Ungefähr jedes zehnte Musikstück ist für Chor geschrieben und einzelne Li-Bai-Vertonungen nur für Musikinstrumente, ohne Stimme.²⁰ Letztere stellen oft Szenen oder Anekdoten aus Li Bais Leben oder Gedichten dar, wie er besoffen den Mond zu umarmen versucht, zusammen mit Schatten und Mond Wein trinkt oder am Flussufer Laute spielt. Vertonungen für Stimme und Orchester treten 58 Mal auf, gleichmäßig über die Jahrzehnte verteilt. Das erste Orchesterstück nach Li Bai ist offenbar Gustav Mahlers *Lied von der Erde* (1907), ein Musikwerk, dessen Verhältnis zur chinesischen Kultur unterschiedlich gedeutet wurde: als musikalische Selbstreflexion, frei von geo-

17 Dazu eine Bündelung in den USA der 1950er Jahre: Betty Hall-Johnston (1951), Lucas van Retgeren-Altena (1953), Ben Johnston (1955), Lee Hoiby (1955), Gordon Binkerd (1957).

18 Mindestens 54 verschiedene Übertrager*innen; im deutschsprachigen Raum etwa – neben Hans Bethge und Klabund – Hans Heilmann, Otto Hauser, Albert Ehrenstein, Albrecht Schaeffer, Werner Riegel, Max Geilinger, Edward Jaime-Liebig, Günter Eich, Günther Debon, Vincenz Hundhausen oder Walter Heymann.

19 Etwa bei David McMullin (1999), Robert Zollitsch (2006) oder George Holloway (2007).

20 Arthur Farwell (1895), Max Ettinger (1920?), Marcel de Temmerman (1933), Caroline Szeto (1987), Rafael Diaz (1991), Boudewijn Buckinx (1994), Maria Grenfell (1998, 2000 und 2010), Bruno Ducol (1999), Marcello Ferra (2004), John McDonald (2005), Grigori Woronow (2007), Enrico Chapela (2008).

politischen und musikpolitischen Absichten,²¹ als Wiederhall jenes europäischen Poms, der gegenüber China nach der Niederwerfung des Boxeraufstandes demonstriert wurde²² – exotische Elemente würden nach dieser Deutung, ähnlich wie der »Chinesen-Klumpen« in Joseph Conrads *Taifun* von Engländern im Zwischendeck des Dampfers eingepfercht wird,²³ vom europäischen Orchesterapparat zusammengepresst (so wie vielleicht die Erhu in Krzysztof Pendereckis 6. *Sinfonie – Chinesische Lieder* von 2017) –, dann umgekehrt als Rehabilitation Chinas angesichts einer verbreiteten Kritik des Kolonialismus in der europäischen Presse²⁴ oder im Hinblick auf die verwendete Pentatonik als Synthese von West und Ost, als »Symptom dafür, daß die Zeit der Alleinherrschaft unseres Dur und Moll vorüber ist.«²⁵

Bleiben wir kurz beim Instrumentarium des Gesamtphänomens, jenem der Kammermusikformationen und Solisten. Sehr oft wurden Li-Bai-Vertonungen mit Klavierbegleitung komponiert (63 %), in jeder siebten Vertonung (14 %) erklingt eine Flöte. Andere Blasinstrumente, meistens hohe Holzbläser, etwa die Oboe oder Klarinette, wurden sparsam eingesetzt.²⁶ Somit beziehen sich viele Li-Bai-Vertonungen durch das chromatische Halbtonsystem des Klaviers und der Duo-Formation auf das europäische, analog aufgeführte romantische Kunstlied. Außerdem erklingen viele in hoher Lage, dies seit dem 17. Jahrhundert Bestandteil der musikalischen Chinoiserie. In Christoph Willibald Glucks Oper *Le Cinesi* von 1754 zum Beispiel wurde das Chinesische durch zierliche, hohe Klänge dargestellt, durch Glöckchen, Triangel, Handpauken, Schellen und dergleichen. Solche Instrumente, nicht chinesischen Ursprungs, evozierten etwas »Orientalisches«,²⁷ eine unbestimmte Exotik. In den Li-Bai-Vertonungen bis zur Gegenwart treten sie weiterhin auf, seien es ein

21 Vgl. Matthias Schmidts Beitrag »Übersetzung ohne Original? Gustav Mahler, Anton Webern und Li Bai« in diesem Band, S. 281–299.

22 Kuei Fen Pan-Hsu: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klubunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1179), S. 20 f. Zum Boxerkrieg vgl. Hubert Mainzer/Herward Sieberg (Hg.): *Der Boxerkrieg in China 1900–1901. Tagebuchaufzeichnungen des späteren Hildesheimer Polizeioffiziers Gustav Paul*, Hildesheim: Gebrüder Gerstenberg, 2001 (Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, Bd. 11).

23 Vgl. Joseph Conrad: *Taifun*, übers. von Elsie Eckert, Stuttgart: Reclam, 2003, S. 14, 22, 33, 36, 52, 59 f., 64 f., 75 f., 80–82, 84, 92, 106.

24 Roman Brotbeck (Mail an MG vom 26. April 2020).

25 Vgl. Egon Wellesz: Orientalische Einflüsse in der Musik der Gegenwart, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 40 (1914), S. 41–43, hier S. 43.

26 Klavier 263 (63 %), Flöte 59 (14 %), Perkussion 23 (5,5 %), Cello 21 (5 %), Violine 18 (4,5 %), Viola/Adapted Viola 14 (3,5 %), Harfe 13 (3 %), Oboe 10 (2,5 %), Klarinette 9 (2 %), Cembalo 6 (1,5 %), Gitarre 6 (1,5 %), Fagott 5 (1 %), Horn 4 (1 %), elektronisch 4 (1 %), Celesta 3 (0,75 %), Trompete 2 (0,5 %), Akkordeon 2 (0,5 %), Pipa 2 (0,5 %), Laute 2 (0,5 %), Erhu 2 (0,5 %), Orgel 2 (0,5 %), Vibraphon 2 (0,5 %), Triangel 1 (0,25 %), Viola da Gamba 1 (0,25 %), Mandoline 1 (0,25 %), Gu-Zheng 1 (0,25 %), Dongxiao 1 (0,25 %), Gambang 1 (0,25 %).

27 Vgl. Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 21, 35, 37, 46, 56.

Triangel als Soloinstrument, ein Vibraphon, Gongs und Xylophone, Gambangs aus Indonesien gar (bei Ernst Tittel, 1934), schließlich die Harfe oder Celesta.²⁸ Chinesische Musikinstrumente wie die Gu Zheng wurden in westliche Li-Bai-Vertonungen erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts integriert. Nur vier Werke sind mit elektronischen Mitteln realisiert²⁹ – etwas merkwürdig angesichts des weit verbreiteten Studiums elektronischer Musik bei Li-Bai-Vertoner*innen.³⁰ Seltsam sodann ist die Verwendung alter Instrumente, die womöglich selbst noch exotischen Charakter trugen, wie Cembalo, Viola da Gamba, Mandoline oder Laute ab den 1950er Jahren.³¹ Bei einigen mag diese Auswahl ironischen Charakter haben, ähnlich wie die Verwendung des Cembalos als Virtuosen-Instrument der Neuen Musik bei György Ligeti.³² Bei anderen, die in Kirchenkreisen verkehrten, wären die Absichten zu untersuchen. Walther Hensel, späterer Nationalsozialist,³³ komponierte 1925 ein Li-Bai-Stück für Stimme, Lauten und Flöten, eine Besetzung bekannt aus der Wandervogelbewegung und nachfolgend der Hitlerjugend. Statt ›Zupfgeigen‹ (Gitarren) verwendete er Lauten, um eine Verbindung mit dem Vergangenen zu suggerieren – so wie Pound von Cathay³⁴ statt von China sprach oder Willibald Gurlitt in den 1920er Jahren mit Studierenden auf historischen Streich- und Tasteninstrumenten sowie nachgebauten Blockflöten musizierte, um, so meinte er, »der Gegenwart durch gemeinschaftliches Musizieren Kräfte aus einer geistesmächtigeren Vergangenheit zuzuführen, nach denen sie suchte.«³⁵

28 Vgl. auch Andrew D. McCredie: Clemens von und zu Franckenstein (1875–1942) – A German Associate of the English »Frankfurt Group«. The Orchesterlied and his Settings of Hans Bethge's »Die chinesische Flöte«, in: *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 15 (1988), S. 202–275, hier S. 256, 261, 266.

29 Rafael Diaz (1991), Kaija Saariaho (1993), Georg Klein (1999), Bettina Skrzypczak (2000).

30 Douglas Lilburn (1940), Henk Badings (1943), Helmut Riethmüller (1949), Raymond Wilding-White (1951), Irmfried Radauer (1955 – Studio Salzburg), Zdenek Pololanik (1958 – Studio Brno), Miro Bazlik (1960), Tera de Marez Oyens (1962), Ivan Vandor (1967), Benno Ammann (1970 – Studio Basel), Eugeniusz Knapik (1973 – Studio Katowike), Arne Mellnäs (1973), Leslie Bassett (1977), Noel Zahler (1977), Jack T. Gabel (1989), Rafael Diaz (1991), Kaija Saariaho (1993), Georg Klein (1999), Bettina Skrzypczak (2000).

31 Walther Hensel (1925), Ezra Sims (1954), Nikolaus Fheodoroff (1957), Ivan Vandor (1967 und 1978), Neithard Bethke (1970), Meyer Kupferman (1974), Jonathan Harvey (2002).

32 Z. B. in Ligeti's *Hungarian Rock* (1978).

33 Vgl. Fred K. Prieberg: Artikel »Walther Hensel«, in: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, [o. O.]: Eigenverlag, 2004, online; Markus Zepf: Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg, in: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, hg. von Ulrich Großmann, Claudia Selheim und Barbara Stambolis, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013, S. 67–72.

34 Zu Katani vgl. Adrian Hsia: *China-Bilder in der europäischen Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 81.

35 Willibald Gurlitt, zitiert nach Zepf: *Musik bewegt*, S. 70.

Über Flötenmelodien in Luoyang

1932 vertonte Harry Partch Shigeyoshi Obatas Übertragung *On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night*, das meistvertonte Gedicht Li Bais im Westen (siehe Tabelle 3).

Gedicht	Anzahl (von 318 Werken)
<p>春夜洛城聞笛 Chun ye Luo cheng wen di</p> <p><i>Frühling – Nacht – Luo (Fluss) – Stadt – hören, wahrnehmen – Bambus-Querflöte</i> (La flüte mystérieuse, Les deux flûtes, Die geheimnisvolle Flöte, Die ferne Flöte, The Mysterious Flute, The Lost Flute, On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night, Hearing the Flute in the City of Lo Yang in a Spring Night, De wonderfluit, Salaperäinen huilu, Una flauta ilunyana usw.)</p>	64 (20%)
<p>靜夜思 Jing ye si</p> <p><i>still – Nacht – Gedanken</i> (L'Auberge, La gelée blanche, Pensée nocturne, Clair de lune, In stiller Nacht, In der Fremde, Wanderer erwacht in der Herberge, Nachtgedanken, Vor meinem Bette heller Mondglanz, My Fatherland, Thoughts on a Tranquil Night, Moonlight in Front of the Bed usw.)</p>	47 (15%)
<p>[Original unbekannt]</p> <p>(Les sages dansent, La danse des dieux, Der Tanz der Unsterblichen, Der Tanz der Götter, Der Tanz auf der Wolke, The Sages' Dance, De dans der goden usw.)</p>	28 (9%)
<p>白鷺鷥 Bai lu si</p> <p><i>Weißer Reiher</i> (Le héron blanc, Der Silberreiher, Der weiße Reiher usw.)</p>	23 (7,5%)
<p>口號吳王美人半醉 Kou hao Wu wang mei ren ban zui</p> <p><i>Mund – ausrufen – Wu – König – Schöner – Mensch (= Frau) – halbwegs – betrunken</i> (Ivresse d'amour, Liebestrunken, Si-Schy, Intoxication of Love, The Dancing Girl, Lemmenhurma usw.)</p>	20 (6,5%)
<p>玉階怨 Yu jie yuan</p> <p><i>Jade – Stufen – Gram, Groll, Ärger</i> (L'escalier de Jade, Die Treppe von Jade, Die Treppe im Mondlicht, Die Kaiserin, The Staircase of Jade, The Jewel Stairs' Grievance, En suck fran en trappa av jade usw.)</p>	19 (6%)
<p>[Original unbekannt]</p> <p>(Le pavillon de porcelaine, Der Pavillon von Porzellan, The Porcelan Pavillion, Het porceleinen paviljoen usw.)</p>	18 (5,5%)
<p>[Original unbekannt]</p> <p>(La fleur rouge, Die rote Rose, Die weiße und die rote Rose, Die scharlachrote Rose, The Rose, The Red Rose, Rdeka roza usw.)</p>	17 (5%)

Tab. 3: Die meistvertonten Gedichte

春夜洛城聞笛

Chun ye Luo cheng wen di

誰家玉笛暗飛聲，
散入春風滿洛城。
此夜曲中聞折柳，
何人不起故園情。

shui jia yu di an fei sheng
san ru chun feng man Luo cheng
ci ye qu zhong wen zhe liu
he ren bu qi gu yuan qing

Und übertragen:³⁶

*Frühling – Nacht – Luo (Fluss) – Stadt – hören, wahrnehmen –
Bambus-Querflöte*

Wer? – Person – Jade – Bambus-Querflöte – dunkel, verborgen –
fliegen – Ton
Auflösen – eindringen – Frühling – Wind – erfüllen, ausfüllen –
Luo (Fluss) – Stadt
Diese – Nacht – Musikstück – drinnen – hören, wahrnehmen –
Brechen – Weidebaum
Welcher? – Mensch – nicht – aufkommen, hochkommen –
alt, vertraut – Garten – Gefühle

In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören

Wer spielt wohl im Verborgenen die Jadedflöte, deren Klang
[zu mir] fliegt?
Er löst sich auf im Frühlingswind und erfüllt so die ganze Stadt
Luoyang.
In dieser Nacht nahm [ich] im Stück das Geräusch der
abbrechenden Weide wahr.
Bei welchem Menschen käme hier nicht das Gefühl nach dem
Garten [der alten Heimat] auf?

Als erste Residenzstadt des Kaiserreichs galt seit der Antike Luoyang, während der Tang-Dynastie hingegen Chang'an. Die vom Subjekt vernommene Flöte ist eine Di 笛, eine Querflöte aus Bambus, die einen klaren Klang, »so klar und glänzend wie Jade«, hatte.³⁷ Im Musikstück drinnen (*qu zhong* 曲中) war ein Klang zu verneh-

36 Für die Übertragung aus dem Chinesischen, Hinweise zu Struktur und Inhalt des Gedichts sowie für die Hilfe bei der Identifizierung der vertonten Gedichte in Tabelle 3 bedanke ich mich herzlich bei Marc Winter.

37 »Nicht eine protzige Steinflöte aus Jade wird im Gedicht gespielt, eher eine Bambusflöte mit einem Klang so klar und glänzend wie Jade«, Marc Winter in einer Mail an MG vom 1. März 2020.

men, ähnlich dem Brechen eines Weidenbaumholzes. Und da Abreisenden beim Abschied abgebrochene Weidenzweige geschenkt wurden, dachte das Subjekt vielleicht an die ihm bevorstehende Abreise, an die letzte Abschiedsszene oder die vergangene Pracht Luoyangs.

Statt mit Mikrintervallen oder Sprechstimme beginnt Partchs Luoyang-Vertonung mit einem Lied in F-Pentatonik, geordnet in einer sechzehntaktigen Periode, die harmonisch unabgeschlossen auf der zweiten Stufe endet (siehe Abbildung 1). Das Lied sollte laut Partch den Eindruck eines alten chinesischen Volksliedes vermitteln.³⁸ Die erste Phrase des Nachsatzes erinnert in ihrer Gestik und Intervallik an das chinesische Lied *Mo Li Hua* 茉莉花, das er – genau wie Giacomo Puccini in *Turandot* oder Othmar Schoeck in seiner *Jing ye si*-Vertonung – in *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House* zitierte.³⁹ Nach dem Lied folgt ein Abschnitt mit Sprechstimme, wozu die Adapted Viola, zur Darstellung des Windes,⁴⁰ im Pianissimo und Tremolo um kleine Intervalle verschobene Zweiklänge spielt, hauptsächlich reine große Sexten (5/3). Erst nachher erscheint die Melodie wieder, nun fragmentiert und in asymmetrischer Phrasierung verzerrt, am Schluss offen auf dem letzten Ton der Skala verschwindend. Zuerst erklingt somit die Originalmelodie, dann abgetrennt der Wind und darauf die vom Wind umgeänderte Originalmelodie, aber ohne Wind. Auf die Möglichkeit einer Vermischung der pentatonischen Melodie mit mikrintervallischen Klängen der Adapted Viola bei textlosen Passagen oder die Einflechtung von Melodietönen in den Windtremoli der Viola bei gleichzeitigem Sprechen des Textes verzichtete Partch. Die semantischen Feinheiten des Gedichts werden zudem, wie bei den anderen im Februar 1932 in San Francisco entstandenen Li-Bai-Vertonungen, durch Tremoli der Bratsche überfahren, in *A Dream* sogar die schrillen Klänge der Gibbons.⁴¹

1928 vertonte Hugo Herrmann, später Mitglied der NSDAP, dasselbe Gedicht Li Bais in fast derselben Besetzung, nämlich für Stimme und Violoncello. Zwar verwendete Partch die 1930 konstruierte Adapted Viola, eine umgebaute Bratsche mit Cellohals, doch bezeichnete er in seinem Buch *Genesis of a Music* das Cello als besonders geeignetes Musikinstrument zur Aufführung seiner mikrintervallischen

38 Vgl. Thomas McGeary: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monographs, Bd. 31), S. 78.

39 Vgl. S. Andrew Granade: Rekindling Ancient Values. The Influence of Chinese Music and Aesthetics on Harry Partch, in: *Journal of the Society for American Music* 4/1 (2010), S. 1–32, hier S. 17–20. Zur *Jing ye si*-Vertonung von Othmar Schoeck vgl. den Beitrag »Gedanken über Li Bais *Jing ye si* (Gedanken in einer stillen Nacht) und dessen Vertonungen im Westen« des Autors in diesem Band, S. 349–370.

40 Vgl. Bob Gilmore: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996, S. 176.

41 Zur These, dass die Wortbedeutung im Frühwerk von Partch keine große Rolle spielte, vgl. auch den Beitrag von Roman Brotbeck, »Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch. Eine Annäherung«, in diesem Band, S. 527–558.

Musik, ein Gedanke den er spätestens 1933 hatte.⁴² Weswegen also spielte er die Li-Bai-Vertonungen auf der Adapted Viola statt auf dem besser klingenden Cello? Lydia Ayers und später S. Andrew Granade meinten, zwischen der Adapted Viola und der chinesischen Erhu große Übereinstimmungen im Aussehen, der Spielweise

Abb. 1: Lied und Windtremoli in Harry Partchs *On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night*, 1932. Die Tonhöhen der Stimme wurden, als Hilfe für die Einübung der Intonation, auch in der Tabulatur-Notation des Chromelodeons dargestellt.⁴³

und sogar dem Klang zu vernehmen.⁴⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass Partch, der in den 1920er Jahren regelmäßig das Mandarin Theatre und das Great China Theatre in San Francisco besuchte – besonders das dabei gehörte, durch die Zuhörer*innen verursachte Knacken von Erdnusschalen scheint ihn beeindruckt zu haben⁴⁵ – bei der Konstruktion seines Zwitterinstruments an die Erhu dachte. In einem Interview mit Vivian Perlis 1974 begründete er den Verzicht auf ein Cello mit dem zu hohen Preis (im Gegensatz zu einer Bratsche und einer Violine, die er kaufte⁴⁶)

42 Vgl. Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974, S. 99, 198; Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998, S. 98 f.

43 Zur hier abgebildeten Notationsfassung F vgl. auch den Beitrag von Eleni Ralli, »Parallelen und Modifikationen der Notation in verschiedenen Quellen von Harry Partchs *Seventeen Lyrics by Li Po*. Schwierigkeiten und Transkriptionsvorschläge«, in diesem Band, S. 453–479.

44 Vgl. Lydia Ayers: *The Chinese Connection. Harry Partch and the Li Po Settings*, in: *1/1 – The Journal of the Just Intonation Network* 9/2 (October 1995), S. 1 und 5–13, hier S. 5 f.; Granade: *Rekindling Ancient Values*, S. 16 f.

45 Vgl. Partch: *Genesis of a Music*, S. 13.

46 Vgl. Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 53.

sowie der Unhandlichkeit zum Reisen.⁴⁷ Darauf hätte er mit der Konzeption von Tasteninstrumenten begonnen, so Partch, wodurch er im Handumdrehen seinen letzten Satz relativierte. Vielleicht verzichtete er auf das von ihm selbst als ideal bezeichnete Cello, weil er mit der Adapted Viola, wie auch Bob Gilmore vermutet,⁴⁸ ein eigenes Musikinstrument mit eigener Spieltechnik entwickelte und sich als Komponist und Interpret dieses schrägen Instrumentes abseits der von ihm neurotisch verdrängten klassischen Musiktradition aufzuhalten meinte.

Die von Hugo Herrmann vertonte Nachdichtung von Hans Bethge und deren Vorlage von Judith Gautier seien kurz vorgestellt.⁴⁹

Hans Bethge: *Die geheimnisvolle Flöte* (1907)

An einem Abend, da die Blumen dufteten
Und alle Blätter an den Bäumen, trug der Wind mir
Das Lied einer entfernten Flöte zu.
Da schnitt Ich einen Weidenzweig vom Strauche, und
Mein Lied flog, Antwort gebend, durch die blühende Nacht.

Seit jenem Abend hören, wann die Erde schläft,
Die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache.

Judith Gautier: *La flûte mystérieuse* (1862)

Un jour, par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées,
le vent m'apporta le son d'une flûte lointaine.

Alors, j'ai coupé une branche de saule, et j'ai répondu une chanson.

Depuis, la nuit, lorsque tout dort,
les oiseaux entendent une conversation dans leur langage.

47 Vgl. Vivian Perlis: *Interview with Harry Partch*, unpubliziertes Typoskript, San Diego 1974, S. 12. Oral History Project, Yale University School of Music, Signatur: OHV 24, a-f.

48 Vgl. Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 73, vgl. auch Roman Brotbecks Beitrag »Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch« in diesem Band, S. 527–558.

49 Hans Bethge: *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Leipzig: Insel, 1919 [1907], S. 35; Judith Gautier: *Le livre de jade*, Paris: Jules Tallandier, 1928 [1867], S. 234.

In der Fassung von Gautier, zusammen mit Ding Dunling 丁敦齡 (ca. 1830–1886) erarbeitet,⁵⁰ bleibt das Originalgedicht beinahe unerkant. Duftende Blumen – bei Bethge zusätzlich eine blühende Nacht – wurden hinzugedichtet, die ehrwürdige Stadt Luoyang gestrichen. Die abgebrochenen Weidenhölzer, in Li Bais Gedicht als Geräusch im Flötenlied zu hören, sind bei Gautier Wirklichkeit und werden zur Beantwortung der Flöte verwendet. Wie dies möglich sein soll, bleibt unklar, weswegen bei Klabund die Weide verschwindet und kurzerhand aus irgendeiner Gerte eine Flöte geschnitzt wird.⁵¹ Statt der Gedanken an den alten Garten erscheint die Sprache der Vögel. Gautiers Nachdichtung hat mit Li Bai wenig zu tun, ist jedoch reizvoll, da sie auf mindestens sieben verschiedene Musiken verweist: 1. die Originalmusik der entfernten Flöte am Ort des Erzeugens, 2. die Musik der Flöte am entfernten Ort des Hörens, 3. die durch Windklänge naturalisierte Musik der Flöte, 4. die Windmusik, 5. die komische Musik, erzeugt mit einem Weidenzweig, 6. die Gesamtmusik, bestehend aus naturalisierten Flötenklängen, aus Weidenzweig- und Windklängen und 7. die Musik der Vögel. Über Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Menschen- und Naturmusik wurde im 19. Jahrhundert, erinnert sei etwa an William Gardiners *The Music of Nature* von 1832, ausführlich nachgedacht, oft in Verbindung mit dem Motiv der Ferne. Henry David Thoreau zum Beispiel konnte Menschenmusik am Ort der Aufführung nicht ertragen, mochte sie aber, vor allem Flöten und Glocken, aus der Ferne gehört.⁵² Zum einen verloren Klänge auf ihrem Weg an Lautstärke und überdeckten damit nicht mehr die natürliche Klanglandschaft, sodann wurden Menschenklänge durch und mit Naturklängen, die Thoreau schätzte, umgewandelt und vermischt, sozusagen naturalisiert. Auch in der chinesischen Philosophie war der Gegensatz von Menschen- und Naturmusik Gegenstand. Die Musik in Gautiers *Flûte mystérieuse* – sowohl die durch Wind naturalisierte wie auch die des Echos, die an Musik der Vögel erinnert – ist vermutlich nicht eine durch einfache Zahlenverhältnisse geordnete und zu überwachende Musik, wie sie bei Lü Buwei 呂不韋 (ca. 290–235 v. Chr.) als gemäß konfuzianischen (wie platonischen) Dogmen notwendig für die Erhaltung des Staates und der Sittlichkeit erwähnt wird.⁵³ Vielmehr erinnert sie an eine Musik, die jenseits des menschlichen

50 Vgl. Pauline Yu: Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context, and Culture*, hg. von Paul W. Kroll, Leiden: Brill, 2015 (Sinica Leidensia, Bd. 117), S. 251–288.

51 Vgl. Klabund: *Li-Tai-Pe. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel, 1915, S. 23.

52 Vgl. Henry David Thoreau: *Journal*, 8 Bde., Princeton: Princeton University Press, 1981–2002, Bd. 3, S. 305; Bd. 4, S. 25 (Einträge vom 14. Juli und 31. August 1851); ders.: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, hg. von Carl F. Hovde, William L. Howarth und Elizabeth Hall Witherell, Princeton: Princeton University Press 2004, S. 41; ders.: *Walden, Civil Disobedience and Other Writings*, hg. von William Rossi, New York: Norton 2008, S. 5–224, hier S. 86f. und 149; Jannika Bock: »There is Music in Every Sound«. Thoreau's Modernist Understanding of Music, in: *Current Objectives of Postgraduate American Studies* 7 (2006), <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/85/109> (Zugriff 13.06.2020).

53 Vgl. Lü Bu We: *Frühling und Herbst des Lü Bu We*, übers. von Richard Wilhelm, Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1979, S. 62; Platon: *Der Staat*, übers. von Karl Vretska, Stuttgart: Reclam,

Begriffsvermögens und der Musiktheorie erklingt. Von diesen (Natur-)Klängen, für vorurteilslose Ohren eine undefinierbare Musik,⁵⁴ sprachen, genau wie Thoreau, Zhuangzi 莊子 (365–290 v. Chr.)⁵⁵ und nicht zuletzt Li Bai, der gelegentlich lieber die Klänge der Gibbons oder eines Vertreters der Fasanenartigen als jene der Flöten und anderer Musikinstrumente hörte.⁵⁶

Hugo Hermanns *Die geheimnisvolle Flöte*, um wieder auf die Vertonungen zu kommen, besteht aus drei Abschnitten mit instrumentaler Einleitung oder Coda (siehe Abbildung 2).

Abb. 2: Umwandlungen der Ostinatofigur (klingend: e–a–d–fis–a) in Hugo Hermanns *Die geheimnisvolle Flöte*, 1928, Takte 14–33

1982, IV, 424c; Konfuzius: *Gespräche (Lun-yu)*, übers. von Ralf Moritz, Stuttgart: Reclam, 2017, XV, 11.

54 Vgl. z. B. Thoreau: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, S. 173; ders.: *Journal*, Bd. 1, S. 13 (18. November 1837); Bd. 3, S. 319 (21. Juli 1851); Bd. 5, S. 83 (9. Juni 1852); ders.: *Cape Cod*, New York: Penguin Books, 1987, S. 81 f.

55 Vgl. Zhuangzi: *Das Buch der Spontaneität. Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*, übers. von Victor H. Mair und Stephan Schuhmacher, Aitrang: Windpferd, 2008, S. 126, 157, 174–176.

56 Vgl. Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte 2*, übersetzt von Erwin Ritter von Zach, hg. von Hartmut Walravens und Lutz Bieg, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005 (Asien- und Afrika-Studien 19 der Humboldt Universität zu Berlin), S. 100 und 153.

Im mittleren Abschnitt wird die Handlung des Weidenzweigabschneidens mittels eines Rezitativs präsentiert, der Textabschnitt ›Lied flog [...]‹ in einer Ganztonfolge. Die anderen Abschnitte des Gedichts werden mit dem Ostinato des Cellos vorgetragen – zweitaktige Figuren von Flageoletten werden wiederholt –, dazu erklingt eine Melodie der Gesangsstimme, die teils in H-Äolisch zu bewegen scheint, teils in D-Dur oder D-Pentatonik. Modale Tonfolgen wie auch die in chinesischer Musik seltenen Ostinati wurden in europäischer Musik häufig als exotische Stilmittel eingesetzt, Pentatonik und Ganztonfolgen regelmäßig.⁵⁷ In Takt 6 bis 8 verweist Hermann beim Textabschnitt ›An einem Abend‹ auf die Melodie *Der Mond ist aufgegangen*. Die erste Umwandlung der Ostinatofigur erscheint in den Takten 25 und 26. Da sie beim Wort ›entfernten‹ erklingt, mag sie die Originalmusik der Flöte im Gedicht darstellen. Demnach wäre die am Anfang des Stücks zu hörende Figur die durch Wind naturalisierte, und die steigenden Dreiklänge und Quinten in der Überleitung zum Rezitativ sowie der Coda – einfache Obertöne – Ausdruck einer Naturmusik.

In Egon Wellesz' *Die geheimnisvollen Flöte* von 1913, frei-atonal komponiert und mit lautmalender Darstellung von Windklängen und verstreut aufklingenden Melodiefetzen, wird die Musik der Vögel in den letzten zwei Takten mit Text durch Tonkombinationen zweier unvollständiger pentatonischer Skalen in C (ohne C) und D (ohne H) gedacht (siehe Abbildung 3). Im Hinblick auf gewisse Vogelarten, etwa den Urutau-Tagsschläfer (*Nyctibius griseus*), mag die Aussage lauten: Die Menschenmusik, wohl die Pentatonik und gewiss die Atonalität, entstammt der Tiermusik.⁵⁸ Eine andere Aussage könnte lauten: Die Pentatonik ist primitiv, die Atonalität höchster Stand der Musikentwicklung. Und noch eine andere: Die Tonfolge enthält keine Aussage.



Abb. 3: Fast-pentatonische Vogelsprache in Egon Wellesz' *Die geheimnisvolle Flöte*, 1913

57 Vgl. Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 66 und 127.

58 Gemäß Recherchen des Ornithologen Christian Marti (Mail an MG vom 19. April 2020) wurde in der Bibliothek der Vogelwarte Sempach keine Literatur gefunden, die auf chinesische Vogelarten verweist, die approximativ pentatonische Tonfolgen singen. Im Zusammenhang mit dem Singen ungefährer pentatonischer Tonfolgen werden manchmal amerikanische Vogelarten erwähnt, der Urutau-Tagsschläfer oder auch die Einsiedlerdrossel (*Catharus guttatus*).

Über allgemeine Gründe

Verlassen wir unterdessen die musikanalytischen Spekulationen und kommen zur Statistik zurück. Li Bai *In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören* sei, sagen wir, das meistvertonte Gedicht im Westen. Partch oder Phyllis Campbell⁵⁹ haben die Übertragung von Shigeyoshi Obata ausgewählt, die nahe am Original bleibt; fast alle anderen Komponist*innen jedoch die Nachdichtungen von Judith Gautier, Hans Bethge, Klabund, Franz Toussaint, Gertrude Laughlin-Joerissen oder Jules Schürmann. Nicht ein Gedicht von Li Bai wurde somit am häufigsten vertont, sondern eigentlich eines von Gautier, die auch andere vertonte Gedichte Li Bais großzügig umgestaltet hatte. Gleichwohl sei gefragt, welche Themen aus Li Bais Lyrik vertont wurden und warum.

Für die zahlreichen Vertonungen der Flötengedichte – fast ein Drittel, dazugezählt Gautiers *Les sages dansent* – mag die Thematisierung der Musik im Gedicht eine Rolle gespielt haben. Komponist*innen schreiben Musik zu Gedichten, in denen Musik erklingt. Außerdem erklären diese Gedichte das häufige Auftreten von Flöten in der Besetzung oder in Kompositionstiteln. Vielfach wurden überdies Trinkgedichte vertont, wenn auch unterschiedliche, weswegen sie in Tabelle 3 fehlen.

Das Gedicht *Jing ye si* reizte womöglich wegen der in das Gedicht hineingedeuteten Kälte, Desorientiertheit, Heimatlosigkeit und Traurigkeit, sicher auch wegen seiner grammatikalisch klaren und inhaltlich antithetischen Struktur.⁶⁰ Ähnliches mag für den *Silberreiherr* vermutet werden, der im Originalgedicht (*Bai lu si* 白鷺鷥) wie absinkender Frost zum herbstlichen Wasser herabsinkt und dann alleine am Rand der Sandbank steht.⁶¹ Im Gedicht *Liebestrunken*, nur bis in die 1950er Jahre und durchaus auch von Frauen vertont,⁶² geht es um erotische Phantasien in der chinesischen Kaiserstadt. Die Sorgen einer Frau, die an ihren sich im Krieg befindenden Mann denkt, sind Thema der *Roten Rose* wie auch weiterer Gedichte, die vertont wurden, oft von Komponistinnen. Li Bais Kriegsliryk, recht plastisch Gewalt abbildend, beispielsweise wie Krähen das Fleisch der Getöteten fressen,⁶³ wurde für ungefähr 5–10 % der Vertonungen verwendet. Sie, wie auch entsprechende Übertragungen, brauchten nicht zwingend Ausdruck einer Ablehnung des Krieges zu sein, im Gegenteil. Klabund be-

59 Phyllis Campbells Vertonung *On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night*, in den 1920er Jahren komponiert, verwendet nur die Töne zweier pentatonischer Skalen in F und C und mag, wie jene von Partch oder Herrmann, nicht besonders vielschichtig sein.

60 Vgl. den Beitrag des Autors »Gedanken über Li Bai *Jing ye si* (*Gedanken in einer stillen Nacht*) und dessen Vertonungen im Westen« in diesem Band, S. 349–370.

61 Vgl. auch Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Werke 2*, S. 190. Für den Hinweis zum Originalgedicht herzlichen Dank an Marc Winter.

62 Julija Lazarevna Vejsberg (1915), Armande de Polignac (1922), Maria Herz (1922), Henriette Bosmans (1927).

63 Plastische Beschreibungen sind ein Merkmal vieler Kriegsliryk. Wo es um Gewalt ging, war die Phantasie oft sehr präzise. Vgl. auch etwa die Lyrik von Georg Heym oder Ovid.

warb sich zwischen 1914 und 1916 neunmal erfolglos als Soldat,⁶⁴ und Franz Kinzl, der 1928 *Fluch des Krieges* komponierte, war Dirigent der Militärmusik eines Alpenjägerregiments im Tirol sowie NSDAP-Mitglied (und ab 1945 dann Mitglied der Kommunistischen Partei Österreichs).⁶⁵ Weitere Themen Li Bais, hie und da vertont, sind die Berge und ihre Landschaften – nebenbei bemerkt, sehr schön in chinesischen Gärten nachgeahmt⁶⁶ – der Mond, der Abschied von Freunden oder unterschiedliche Szenarien an Flüssen. Hätten die Komponist*innen, statt häufig Anthologien mit wenigen oft wiederholten Gedichten, beispielsweise die Übertragungen von Erwin von Zach gelesen, wären sie zahlreichen weiteren Themen begegnet. Gibbons und ihren Klängen,⁶⁷ Föhren, seiner Flucht vor dem Bürgerkrieg (verursacht durch die An-Lushan-Rebellion, 755–763), einem Tausch- und Dankgedicht für zwei gezähmte Kraniche⁶⁸ oder Ruinen vergangener Tempel, Paläste und Städte.⁶⁹

An dieser Stelle sei die letzte Frage formuliert, die metaphysische: »*Warum* wurde Li Bai vertont?« Waren es thematische Gründe, die zu Li Bai führten? Eher nicht, zu vielfältig sind die Themen des Dichters. Aus demselben Grund mögen auch stilistische Merkmale der Dichtung keine Rolle gespielt haben. Könnte vielleicht ein allgemeines Interesse für China die Begeisterung der Komponist*innen für den bekannten Poeten erklären, oder sogar ein Interesse für das undefinierte ›Orientalische?‹ Zum Teil ja, zumal einige Komponist*innen sich auf nicht-westliche Musiken und Kulturen überhaupt bezogen.⁷⁰ Andere waren durch ihre Biografien mit China verbunden und kamen so auf den Dichter, etwa Wilhelm Rettich, Jacob Avshalomov, Larry Sitsky, Alexander Tscherepnin⁷¹ oder George Holloway. Oder sie verliebten sich in eine Chinesin, wie Constant Lambert in die Schauspielerin Anna May Wong 黃柳霜 (1905–1961), die er mit seinen Li-Bai-Vertonungen zu beeindrucken versuchte – während sie eher an Rubinen Interesse zeigte.⁷² Weil viele aber weder in China waren noch sich

64 Vgl. Pan-Hsu: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klubunds*, S. 87–89; S. 201. Vgl. auch Christoph Haffters Beitrag in diesem Band, »Szenen der Selbstenttäuschung. Hanns Eislers *Die rote und die weiße Rose* nach Li Bai und die Antinomien der Kriegsliteratur«, S. 301–320.

65 Vgl. Prieberg: Artikel »Franz Kinzl«, in: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, online.

66 Vgl. Hans Holländer: *Europas chinesische Träume. Die Erfindung Chinas in der europäischen Literatur*, Berlin: Walter de Gruyter, 2018, S. 55–65.

67 Vgl. den Beitrag von Thomas Geissmann, »Die Rolle der Gibbons beim chinesischen Dichter Li Bai«, in diesem Band, S. 147–172.

68 Vgl. Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte [1], übersetzt von Erwin Ritter von Zach*, hg. von Hartmut Walravens, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000 (Asien- und Afrika-Studien 5 der Humboldt Universität zu Berlin), S. 101.

69 Z. B. Constant Lambert (1926).

70 Z. B. Egon Wellesz (1913), Granville Ransome Bantock (1918), Crist Bainbridge (1923), Harry Partch (1930), Ranta Sulho (1936), Jacobus Bonset (1940?), Siegfried Behrend (1973), Jack T. Gabel (1989), Bruno Ducol (1994), Raymond Luedeke (2001), Lucien Guérinel (2003) usw.

71 Vgl. Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 93–114.

72 Vgl. Chinghsuan Lily Hsieh: *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers. Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, Diss. Ohio State University, 2004, S. 98–101.

grundsätzlich für nicht-westliche Kulturen interessierten, mag auch dies nichts weiter erklären. Gibt es vielleicht einen Zusammenhang zwischen den Li-Bai-Vertonungen und bestimmten Musikstilen? Kaum. Li Bai wurde im Umkreis der Zweiten Wiener Schule vertont,⁷³ von Vertretern der mikrointervallischen Musik⁷⁴ und der Avantgarde, von Freunden der Neoromantik genauso wie der Jazz-, Film-, Musical- und Salonmusik. Vielleicht waren es nicht die Gedichte, die anregten, sondern die überlieferten Anekdoten seines Lebens? Li Bai hätte, so Partch in seinem Manuskript, sinnlich, unbändig und nachsichtig gelebt, sich nicht um Meinungen geschert oder zu viel über sein eigenes Leben nachgedacht.⁷⁵ Derlei Eigenschaften mag Partch für sich selbst als Ideal verstanden haben. Ein Blick auf die Titel der Vertonungen zeigt, wie beinahe jedes sechste Musikstück den Namen des Dichters trägt. Und fünfzehn Musikwerke sind nur nach seinem Namen benannt, wie *Li Tai Pe* oder *Li Po*, variiert etwa *Songs for Li Po*, *Images of Li Po*, *Meditation of Li Po*, *Dreaming of Li Po*.⁷⁶ Clemens von Franckenstein schrieb 1920 sogar eine Oper namens *Li Tai Pe*, mit Szenen des Dichters in Chang'an. Der Held bekommt ein eigenes, immer wiederkehrendes Motiv – eine fallende Quarte gefolgt von einer aufsteigenden Oktave – und im Libretto heißt es: »dein Name ist mir Weg und Ziel und Glück, Li-Tai-Pe, Li-Tai-Pe«. ⁷⁷ Li Bais Biografie mag – in ihrer Mischung aus Spontaneität, Phantasie, lyrischer Kunstfertigkeit und individuellem Anarchismus – für einige Komponist*innen eine Anregung gewesen sein. Anderen dagegen war sie wohl einerlei, so finden wir unter den Li-Bai-Vertoner*innen zahlreiche Anhänger der Gleichschaltung, etwa Kommunisten oder Nazis.⁷⁸ Fassen wir also zusammen, dass die Daten heterogen sind und keine allgemeingültige Begründung stützen, warum Li Bai so oft vertont worden ist.

Fazit

Angenommen sei ein durchschnittlicher Komponist. Irgendwann findet er zufällig eine Anthologie, darin Nachdichtungen von Li Bai. Einzelne davon möchte er gerne

73 Egon Wellesz (1913), Anton Webern (1917), Hanns Eisler (1919), Leopold Spinner (1936), Alfred Keller (1937), Jenő Takács (1938), Max Kowalski (1938), Viktor Ullmann (1943).

74 Harry Partch (1930–33), Karel Reiner (1936), Ezra Sims (1954), Ben Johnston (1955), Hans Peter Beer (2006), Lisa Illean (2017).

75 Vgl. McGeary: *The Music of Harry Partch*, S. 78.

76 Paul de Wailly (1881), Clemens von Franckenstein (1920), Volkmar Andreae (1931), Willy Kehrler (1952 und 1959), Paul Martin Zonn (1966), Meyer Kupferman (1974), Ernst Levy (1979), Roland Jordan (1979), Caroline Szeto (1987), Rafael Diaz (1991), Stephen Paulus (1994), Boudewijn Buckinx (1994), Bruno Ducol (1994), Enrico Chapela (2008).

77 Vgl. McCredie: Clemens von und zu Franckenstein, S. 260.

78 Z. B. die Nazis Hubert Pataky (1911), Hans Ebert (1916), Egon Kornauth (1918), Mark Lothar (1920?), Rudolf Wagner-Regeny (1921), Max Trapp (1923), Walther Hensel (1926), Max Ast (1928), Hugo Herrmann (1928), Franz Kinzl (1928), Anton Würz (1932), Ernst Ludwig Uray (1934), Josef Eduard Ploner (1935), Rolf Sieber (1938), Helmut Riethmüller (1949), Fritz Büchtger (1949), Franz Biebl (1963) oder Robert Schollum (1979).

vertonen, denn Li Bai wird im Vorwort als Genie und wichtigster Poet Chinas beschrieben. Da die Flötengedichte Musik beschreiben und er selbst Musik schreibt, wählt er sicher ein Flötengedicht aus, dazu noch ein Trink- oder Fluss-Mond-Gedicht. Die Musik wird er für Duobesetzung schreiben, für Stimme und Klavier, weil ein Klavier noch im Nebenzimmer steht und Schubert es schätzte. Vielleicht aber auch für Stimme und Flöte, zumal es im Gedicht ja um Flötenmusik geht. Der Text sollte, syllabisch gesungen, verständlich bleiben. Auf jeden Fall wird er ein Tonsystem verwenden und vom Besuch eines Studios für elektronische Musik absehen. Auch Geräusche passen kaum zu diesen wie Juwelen präsentierten Gedichten. Beim Komponieren treten Zweifel auf. Würde an dieser und jener Stelle vielleicht nicht doch ein Gongschlag, eine arpeggierte Harfenfigur oder eine Floskel der Celesta passen? Pentatonische Skalen oder Ganztonfolgen wird er hingegen ohne Zweifel einflechten, doch nur verdeckt.

Diese aus den Durchschnittswerten der Liste abgeleitete Zusammenfassung wäre möglich, doch bildet sie weder das Gesamtphänomen ab noch die Einzelbeispiele. Umgekehrt würden Analysen von Einzelbeispielen wiederum nur einen Bestandteil des Gesamtphänomens abbilden und nie das Ganze. Mithilfe einer statistischen Auswertung und eines Vergleichs unterschiedlicher Parameter kann die Gesamtheit der Li-Bai-Vertonungen nicht allgemein erklärt werden. Im Gegenteil ermuntern die widersprüchlichen Daten, auf allgemeine Behauptungen zu verzichten und sich an der Vielfalt der Sammlung zu erfreuen.

Literatur

- [Anon.]: *PreisträgerInnen 2015–1995. Gustav Mahler Preis*, online, [o. J.], <https://musikforum.at/gustav-mahler-preis/preistraegerinnen-2015-1995/> (Zugriff 14.09.2020).
- Ayers, Lydia: The Chinese Connection. Harry Partch and the Li Po Settings, in: *1/1 – The Journal of the Just Intonation Network* 9/2 (October 1995), S. 1 und 5–13.
- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Leipzig: Insel, 1919 [1907].
- Bock, Jannika: »There is Music in Every Sound«. Thoreau's Modernist Understanding of Music, in: *Current Objectives of Postgraduate American Studies* 7 (2006), <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/85/109> (Zugriff 13.06.2020).
- Campbell, Phyllis: On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night, in: *Collected songs, Volume V. Chinese poets, for medium voice and piano*, Wollongong: Wirripang Pty Ltd, 2018, S. 44f.
- Chen, Tzu-Kuang: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2006 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 243).
- Conrad, Joseph: *Taifun*, übers. von Elsie Eckert, Stuttgart: Reclam, 2003.
- Gardiner, William: *The Music of Nature, or, An Attempt to Prove that what is Passionate and Pleasing in the Art of Singing, Speaking, and Performing upon Musical Instruments, is Derived from the Sounds of the Animated World*, London: Longman, Rees et al., 1832.

- Gautier, Judith: *Le livre de jade*, Paris: Jules Tallandier, 1928 [1867].
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Granade, S. Andrew: Rekindling Ancient Values. The Influence of Chinese Music and Aesthetics on Harry Partch, in: *Journal of the Society for American Music* 4/1 (2010), S. 1–32, <https://doi.org/10.1017/s1752196309990812>.
- Herrmann, Hugo: Die geheimnisvolle Flöte, in: *Chinesische Suite nach Gedichten aus Hans Bethges »Chinesischer Flöte« für Sopran und Violoncello op. 38*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928, S. 4 f.
- Holländer, Hans: *Europas chinesische Träume. Die Erfindung Chinas in der europäischen Literatur*, Berlin: Walter de Gruyter, 2018.
- Hsia, Adrian: *China-Bilder in der europäischen Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Hsieh, Chingshuan Lily: *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers. Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, Diss. Ohio State University, 2004.
- Klabund: *Li-Tai-Pe. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel, 1915.
- Konfuzius: *Gespräche (Lun-yu)*, übers. von Ralf Moritz, Stuttgart: Reclam, 2017.
- Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte [1], übersetzt von Erwin Ritter von Zach*, hg. von Hartmut Walravens, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000 (Asien- und Afrika-Studien 5 der Humboldt Universität zu Berlin).
- Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte 2, übersetzt von Erwin Ritter von Zach*, hg. von Hartmut Walravens und Lutz Bieg, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005 (Asien- und Afrika-Studien 19 der Humboldt Universität zu Berlin).
- Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte 3, übersetzt von Erwin Ritter von Zach*, hg. von Hartmut Walravens und Lutz Bieg, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007 (Asien- und Afrika-Studien 30 der Humboldt Universität zu Berlin).
- Lü Bu We: *Frühling und Herbst des Lü Bu We*, übers. von Richard Wilhelm, Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1979.
- Mainzer, Hubert/Sieberg, Herward (Hg.): *Der Boxerkrieg in China 1900–1901. Tagebuchaufzeichnungen des späteren Hildesheimer Polizeioffiziers Gustav Paul*, Hildesheim: Gebrüder Gerstenberg, 2001 (Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, Bd. 11).
- McCredie, Andrew D.: Clemens von und zu Franckenstein (1875–1942) – A German Associate of the English »Frankfurt Group«. The Orchesterlied and his Settings of Hans Bethge's »Die chinesische Flöte«, in: *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 15 (1988), S. 202–275.
- McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monographs, Bd. 31).
- Neumann, Robert: Li Tai Po. Ein deutscher Dichter, in: *Die neue Bücherschau* 6 (1928), S. 77–81.
- Obata, Shigeyoshi: *The Works of Li Po*, London: J. M. Dent & Sons, 1923.
- Pan-Hsu, Kuei-Fen: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*,

- Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1179).
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974.
- Partch, Harry: On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night, in: *Seventeen Poems by Li Po*, Mainz: Schott, 2018, S. 30 f.
- Perlis, Vivian: *Interview with Harry Partch*, unpubliziertes Typoskript, San Diego 1974, Oral History Project, Yale University School of Music, Signatur: OHV 24, a–f.
- Platon: *Der Staat*, übers. von Karl Vretska, Stuttgart: Reclam, 1982.
- Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, [o. O.]: Eigenverlag 2009, online.
- Sextus Empiricus: *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, übers. von Malte Hossenfelder, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Thoreau, Henry David: *Journal*, 8 Bde., Princeton: Princeton University Press 1981–2002.
- Thoreau, Henry David: *Cape Cod*, New York: Penguin Books, 1987.
- Thoreau, Henry David: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, hg. von Carl F. Hovde, William L. Howarth und Elizabeth Hall Witherell, Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Thoreau, Henry David: Walden, in: *Walden, Civil Disobedience and Other Writings*, hg. von William Rossi, New York: Norton, 2008, S. 5–224.
- Weber, Jürgen: »Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter...«. *Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, Neuengörs 2011, www.xn--drjrgenweber-flb.de/Hesse%20und%20die%20chinesische%20Lyrik.pdf (Zugriff 30.03.2020).
- Wellesz, Egon: Die geheimnisvolle Flöte, in: *Lieder aus der Fremde op. 15, nach dem Chinesischen von Hans Bethge*, Wien: Ludwig Doblinger, 1965 [1913], S. 2 f.
- Wellesz, Egon: Orientalische Einflüsse in der Musik der Gegenwart, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 40 (1914), S. 41–43.
- Yu, Pauline: Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context, and Culture*, hg. von Paul W. Kroll, Leiden: Brill, 2015 (Sinica Leidensia, Bd. 117), S. 251–288, https://doi.org/10.1163/9789004282063_011.
- Zepf, Markus: Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg, in: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, hg. von Ulrich Großmann, Claudia Selheim und Barbara Stambolis, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2013, S. 67–72.
- Zhuangzi: *Das Buch der Spontaneität. Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*, übers. von Victor H. Mair und Stephan Schuhmacher, Aitrang: Windpferd, 2008.

Mathias Gredig war wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Bern sowie Leiter des Archivs und der Bibliothek der Chesa Planta Samedan. Derzeit forscht er an der Universität Basel und dem Institut für Kulturforschung Graubünden zur Geschichte der Salonorchester im Engadin. Er promovierte mit einer Geschichte der skeptischen Zoomusikologie an der Universität Basel und ist Autor einer Studie zum Cellospiel von Daniil Schafraan.

Der doppelte Po und die Musik

Rätoromanisch-chinesische Studien, besonders zu
Li Po, Harry Partch und Chasper Po

Herausgegeben von

Mathias Gredig, Marc Winter,
Rico Valär und Roman Brotbeck

Redaktionelle Mitarbeit

Daniel Allenbach

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© bei den Autoren

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Wir danken der Kulturförderung des Kantons Graubünden.



Kulturförderung Graubünden. Amt für Kultur
Promoziun da la cultura dal Grischun. Uffizi da cultura
Promozione della cultura dei Grigioni. Ufficio della cultura

SWISSIOS

Hochschule der Künste Bern
www.hkb.bfh.ch



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Lea Gredig

Print-ISBN 978-3-8260-7180-5
PDF-ISBN 978-3-8260-7233-8
DOI 10.26045/po
<https://doi.org/10.36202/9783826072338>

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de



Inhalt

Prolog	9
Dumenic Andry Chasper Pos Humor	15
Renzo Caduff Chasper Pos rhythmische Vergestaltung – eine ›hinkende Mähre‹?	39
Rico Valär Rätoromanische Nachdichtungen chinesischer Lyrik bei Gian Fadri Caderas und Peider Lansel Eine Spurensuche	55
Mathias Gredig China in rätoromanischen Zeitungen, Zeitschriften und literarischen Texten	77
Marion Eggert Schwalbenflug in Gedichten von Li Bai und Chasper Po	137
Thomas Geissmann Die Rolle der Gibbons beim chinesischen Dichter Li Bai	147
Marc Winter »Chinas Dichterkönig« Die Rezeption Li Bais als literarischer Superstar im Westen	173
Eva Schestag »A most difficult man« Ezra Pound als Übersetzer von Li Bai, mit einem Seitenblick auf Shigeyoshi Obata	191
Odila Schröder Chinesische Li-Bai-Vertonungen in Jahren der Unruhe	205

Mathias Gredig		
Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen		219
Mit Beobachtungen zu drei Vertonungen des Gedichtes <i>Chun ye Luo cheng wen di (In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören)</i>		
Gesine Schröder		
»Die Hüften schwingen sich nun nicht mehr«		241
Li-Bai-Vertonungen von Komponistinnen		
Heinrich Aerni		
Li-Bai-Vertonungen in der Schweiz		259
Matthias Schmidt		
Übersetzung ohne Original?		281
Gustav Mahler, Anton Webern und Li Bai		
Christoph Haffter		
Szenen der Selbstenttäuschung		301
Hanns Eislers <i>Die rote und die weiße Rose</i> nach Li Bai und die Antinomien der Kriegssyrik		
Thomas Meyer		
»Wunderlich im Spiegelbilde«		321
Zu einigen Vertonungen des Pavillon-Gedichts		
Mathias Gredig		
Gedanken über Li Bais <i>Jing ye si (Gedanken in einer stillen Nacht)</i> und dessen Vertonungen im Westen		349
Martin Skamletz		
»I've turned into a great reviser.«		371
Lee Hoibys Vertonung von Li Bais <i>The River-Merchant's Wife: A Letter</i> und ihr Bezug zu Harry Partch		
Martin Skamletz		
"Of course I am a weak shadow of Lee Hoiby as a Kitharist."		399
Five letters by Harry Partch, 1948–1958		
Marc Kilchenmann		
Ben Johnstons Verhältnis zu Harry Partch und seine <i>Three Chinese Lyrics</i>		437

Eleni Ralli	
Parallelen und Modifikationen der Notation in verschiedenen Quellen von Harry Partchs <i>Seventeen Lyrics by Li Po</i>	453
Schwierigkeiten und Transkriptionsvorschläge	
Charles Corey	
Gesture and Intention in the Art Songs of Harry Partch	481
Caspar Johannes Walter	
Sprechmelodie als Quelle von Melodik und Harmonik	507
<i>The Intruder</i> aus Harry Partchs Li-Bai-Vertonungen	
Roman Brotbeck	
Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch	527
Eine Annäherung	
Namensregister	559