

»Die Hüften schwingen sich nun nicht mehr«

Li-Bai-Vertonungen von Komponistinnen

“Now the swaying of those hips has ceased”. Settings of Li Bai by Women Composers

In the last 120 years or so, 41 women composers are known to have set poems by Li Bai. This article considers settings by Anna Hegeler (1911), Maria Herz (1922), Rosy Wertheim (1939), Bettina Skrzypczak and Kaija Saariaho (both 2000). While our choice of settings is representative neither of these composers' settings of Li Bai nor of Li Bai settings as a whole, it demonstrates five ways of approaching what is historically and geographically distant. At times, a setting awakens a desire to go in search of the empirical person who invented the compositional self of the song; at others, a setting allows us to forget who wrote it, piquing our aesthetic curiosity. The remoteness of their historical situation and geographical origins then becomes immaterial. In these settings, Li Bai's poems succeed in 'unmaking' our sense of where we are in time and space. The women who conceived them held his words at once in flux and stasis. Through their music, they pass a little further out of memory.

Von 41 Komponistinnen der letzten circa 120 Jahre wurde bisher bekannt, dass sie Gedichte von Li Bai vertont haben. Unter diesen werden in diesem Beitrag Vertonungen von Anna Hegeler, Maria Herz, Rosy Wertheim, Bettina Skrzypczak und Kaija Saariaho untersucht. Die Auswahl beansprucht nicht, repräsentativ zu sein, weder für Li-Bai-Vertonungen insgesamt noch für jene von Frauen. Indes blitzt in jeder einzelnen Vertonung eine mögliche Annäherung an geschichtlich und geografisch Fremdes auf. Manchmal löst die Vertonung den Wunsch aus, die empirische Person, die für das Lied ein kompositorisches Ich erfand, zu recherchieren, manchmal lässt die Vertonung auch vergessen, von wem sie stammt, sie reizt die ästhetische Neugier; dass ihr geschichtlicher Ort und ihre geografische Herkunft entlegen sind, wird gleichgültig. Uralten chinesischen Gedichten gelang es in solchen Vertonungen, die Orientierung in der Zeit und am Ort aufzuheben. Ihre Erfinderinnen hielten Li Bais Worte zugleich im Fluss und im Stillstand. Unwichtig wird auch, wo die Musik entstand. Die Urheberinnen der Vertonungen machten sich selber mit ihrer Musik ein stückweit vergessen – wie es der Erfinder der vertonten Worte heute ist.

Von der Konzentration auf Li-Bai-Vertonungen von Komponistinnen könnte man sich folgende Einsichten versprechen, wenn man seinem Glück vertraut:

- Es wäre Zufall, wenn für Li-Bai-Vertonungen insgesamt jene von Frauen repräsentativ wären. Nicht einmal für die von Mathias Gredig aufgelisteten Li-Bai-Vertonungen von Komponist*innen hauptsächlich des globalen Westens (Argentinien, Australien und Tasmanien inkludiert) dürften sie repräsentativ sein.¹ Damit eine Stichprobe ein repräsentatives Ergebnis erbringen könnte, müsste neben der zufälligen Auswahl eine kritische Masse erreicht sein; diese ist mit gut 45 Vertonungen von Frauen nicht gegeben. Auch ist ungewiss, ob es sich bei der Auswahl nach dem Geschlecht überhaupt um den für valide Ergebnisse nötigen Zufallsgenerator handelt.
- Versprechen könnte man sich nämlich umgekehrt, dass Frauen zu Li Bais Gedichten einen spezifischen, eben weiblichen Zugang hätten. Man würde exemplarisch herauszufinden versuchen, dass Frauen sie anders vertonten als Männer.
- Eine Auswertung des Geschlechterproporztes beispielsweise bei Shakespeare- oder Goethe-Vertonungen würde zeigen, ob Li Bai ein bei Komponistinnen weniger oder besonders beliebter Dichter war. Auch mag es sein, dass Komponistinnen bestimmte Gedichte von Li Bai bevorzugten. Sollten sie Haltungen, womöglich auch Bewegungs- oder Erregungsverläufe auskomponiert haben, auf die man in Vertonungen von Komponisten gar nicht stößt?
- Versprechen kann man sich von der Auswahl von Komponistinnen, dass man unverhofft Entdeckungen macht. Wie man im Walde so vor sich hin geht, stößt man vielleicht nur mit einem zufälligen – eben unsachgemäßen –, von musikalischen Eigenschaften unabhängigen Auswahlkriterium (dem Geschlecht der Urheberinnen) auf wundersame Gewächse.

Zum ersten und zweiten Punkt: Ich hätte vergleichende Untersuchungen mit Vertonungen von Komponisten anstellen müssen. Solche Untersuchungen habe ich aus Platz- und Zeitgründen nicht vorgenommen.

1 Online einsehbar unter www.hkb-interpretation.ch/li-bai (Zugriff 21.09.2020). Warum Vertonungen aus Ländern des östlicheren Europas in Gredigs Liste kaum auftauchen, kann folgende Gründe haben: Es fehlen landessprachliche Übersetzungen von Li Bai, beispielsweise ins Polnische, Ungarische oder Kroatische, sodass Li Bai tatsächlich weniger vertont wurde; von Rumän*innen, Serb*innen, Russ*innen etc. stammende Vertonungen (vielleicht basierend auf deutschen oder französischen Übersetzungen) sind in Bibliothekskatalogen online selten erfasst. Siehe dazu Mathias Gredigs Beitrag »Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen« in diesem Band, S. 219–239.

Zum vierten Punkt: Tatsächlich bin ich auf Unerwartetes gestoßen. Das spricht dafür, diese Art von ungelenkter Suche (wie man nach als nicht mehr auffindbar deklarierten Moosen sucht) in künftige Forschungsmethoden aufzunehmen.

Zum ersten Punkt: Gredigs Liste mag für belastbare statistische Untersuchungen nicht taugen, sie zeigt aber den Erwartungen entsprechende Tendenzen: Li-Bai-Ver-tonungen von Komponistinnen tauchen in den Listen nicht zu irgendeiner Zeit si-gnifikant häufiger auf als zu anderen Zeiten, und zwar obwohl ihre Stücke in frühe- ren Jahrzehnten seltener gedruckt wurden und damit auch seltener über Kataloge erfasst sind. Ich ziehe nur die Namen von Komponistinnen heraus,² ohne Titel und Besetzung ihrer Stücke, verzeichnet sind aber die Jahreszahlen der Entstehung bzw. Publikation und das Land, aus dem die Komponistin kam, gegebenenfalls noch in Klammern der Staat, zu welchem das Land gehört oder gehörte, und Länder, in welchen die Komponistinnen lange lebten bzw. seit Langem leben. Die Nachnamen sind entsprechend der Notenausgabe vermerkt.

1891	Margaret Ruthven Lang, USA
1911	Anna Hegeler, Deutschland
1911	Gena Branscombe, Kanada/USA
1913	Lise Maria Mayer, Österreich
1915?	Julija Lazarevna Vejsberg, Russland
1918	Marie Cornélie Cathérine Reynvaan, Niederlande
1920?	Eva Ruth Spalding, England
1922	Armande de Polignac, Frankreich
1922	Maria Herz, Deutschland (England/USA)
1925	Beatrice Allan-Moore, USA?/England?
1925?	Phyllis Campbell, Australien
1925?	Phyllis Campbell, Australien
1925?	Phyllis Campbell, Australien
1926/27	Rosy Wertheim, Niederlande
1927	Henriëtte Bosmans, Niederlande
1928	Katherine Parker, Tasmanien (Australien)
1931	Andrée Marie Clémence Bonhomme, Niederlande
1939	Rosy Wertheim, Niederlande
1948	Odette Gartenlaub, Frankreich
1951	Betty Hall-Johnston, USA
1955	Breda Šček, Slowenien (Jugoslawien)
1956	Muriel Talbot Hodge, England
1960?	Lucile Cummins, USA

2 In Gredigs Liste gibt es einen abgekürzten Vornamen (G. S. White, 1919). Wenngleich das frühe Entstehungsdatum dafür spricht, dass es sich um eine Komponistin handelte (Verun- klarung des Geschlechts durch Abkürzung des Vornamens war – wie ein männliches Pseud- onym – schlicht häufiger als heute), wurde White in den Auszug der Komponistinnennamen nicht aufgenommen.

1962	Tera de Marez Oyens, Niederlande
1962	Mercè Torrents, Katalonien (Spanien)
1964	Susana E. Oliveto, Argentinien
1965	Denise Roger, Frankreich
1967	Hanna Beekhuis, Niederlande
1969	Felicitas Kukuck, Deutschland
1975	Hilde Hager-Zimmermann, Österreich
1982	Winifred Keane, USA
1986	Viera Janárčeková, Slowakei (Tschechoslowakei/Deutschland)
1987	Caroline Szeto, Australien
1989	Hilde Hager-Zimmermann, Österreich
1989	Anna-Greta Rooth, Schweden
1993/94	Kaija Saariaho, Finnland (Frankreich) (rev. 2000)
1999	Monika Trotz, Österreich
2000?	Margareta Hallin, Schweden
2000	Bettina Skrzypczak, Polen (Schweiz)
2000	Maria Grenfell, Neuseeland
2003	Denise Roger, Frankreich
2005	Sadie Harrison, Australien
2010	Maria Grenfell, Neuseeland
2011	Shulamit Ran, Israel (USA)
2011	Kathleen Ginther, USA
2012	Katy Abbott, Australien
2015	Kathleen Ginther, USA
2017	Lisa Illean, Australien

Die 48 über das Jahr indizierten Kompositionen stammen von 41 Komponistinnen, fünf Namen kommen zweimal vor (Wertheim, Hager-Zimmermann, Roger, Grenfell und Ginther), ein Name dreimal (Campbell). Von insgesamt 369 gelisteten Namen sind damit etwas mehr als ein Zehntel von Frauen. Ob dieser Prozentsatz für die Länder, aus denen die Komponistinnen stammen, in etwa wiederkehrt, wurde angesichts der Datenlage nicht im Einzelnen ausgezählt. Beobachten lässt sich aber, dass Komponistinnen (wie auch Komponisten) bestimmter Länder gut vertreten sind, exemplarisch seien die Niederlande genannt, überraschend, da es ein kleines Land ist. Unter den 29 gelisteten Komponist*innen aus den Niederlanden sind sechs Frauen (Reynvaan, Wertheim, Bosmans, Bonhomme, de Marez Oyens, Beekhuis). Selbst großzügig gerundet übertrifft die Stichprobe den Gesamtproporz. Als Erklärung für die verhältnismäßig hohe Zahl bietet sich an, dass es in den Niederlanden eine anregende Übersetzung von Li Bais Gedichten gegeben habe. Zwar existierten mindestens zwei Übersetzungen seiner Gedichte ins Niederländische – die von Jules Schürmann und Hélène Swarth –, den Vertonungen niederländischer Komponist*innen liegen aber meist deutsche oder französische Texte zugrunde. Auch mit kulturpolitischen Gegebenheiten lässt sich die hohe Zahl nicht erklären: Koloniale Verbindungen zu China hat es vonseiten der Niederlande in den Zwischenkriegs-

jahren und danach nicht gegeben. Der Einzelfall und damit auch der Zufall hilft weiter: So studierte Bonhomme zur Zeit der Komposition ihres Orchesterliederzyklus *La flûte de jade* op. 67 bei Darius Milhaud in Paris. Mit einer Niederlande-spezifischen Rezeption dürfte die Wahl der Text-Vorlage daher wenig zu tun gehabt haben. Wertheim hatte sich in der Zeit zwischen ihren Li-Bai-Vertonungen von 1926 und 1927 (*La chanson déchirante* und *Les deux flûtes*, beide für Mezzosopran, Flöte und Klavier) und den *Trois chansons* von 1939 mit gleicher Besetzung, aber als Alternative zur Harfe ausgewiesenem Klavierpart, ebenfalls für mehrere Jahre in Frankreich aufgehalten. Deutsche Übersetzungen Li Bais wählten Bosmans und de Marez Oyens, Beekhuis vertonte chinesische Gedichte sowohl in deutscher wie – nach dem Zweiten Weltkrieg – auch in französischer Übersetzung.

Aus den 48 Vertonungen von Komponistinnen wurden fünf nach den folgenden Kriterien ausgewählt:

- Sie kamen mir musikalisch lohnenswert vor. Um das zu demonstrieren, wird der Fokus der Aufmerksamkeit zunächst auf der mit Li Bais Worten verbundenen Harmonik (Hegeler, Herz, Wertheim) liegen, dann auf der mit dem Wort verbundenen rhythmischen Faktur und der Registrierung (Skrzypczak, Saariaho).
- Der Werdegang ihrer Urheberin weckte mein Interesse; die Untersuchung der Vertonung ist Beiwerk einer biografisch-soziologischen Mini-Studie.
- Die ausgewählten Stücke sollten verschiedene Besetzungen haben. Zwei – die ältesten – sind für die traditionelle Liedbesetzung Gesang und Klavier (Hegeler und Herz), je eines für Gesang, Flöte und Harfe (Wertheim), Gesang und gemischtes Ensemble (Skrzypczak) und für einen sprechenden Solo-Percussionisten plus Elektronik (Saariaho) geschrieben.
- Die Auswahl sollte eine gewisse Streuung haben, und zwar über die Zeit – sie sind von 1911, 1922, 1939 und zweimal von 2000 – und über europäische Länder hinweg – einbezogen sind hier Komponistinnen aus Deutschland bzw. England, den Niederlanden, Polen/Schweiz und Finnland/Frankreich. Nationalmusikgeschichtliches wird überblendet von europäischen Kompositionsgeschichten.

*

Zeitlich mit der Uraufführung des *Lieds von der Erde* und im Vorjahr von dessen Erscheinen in Partitur und Klavierauszug überschneidet sich ungefähr, dass 1911 im Leipziger Rob. Forberg Verlag der »Meiner Schwester« gewidmete Zyklus *Vier Lieder nach chinesischen Texten* op. 2 von Anna Hegeler publiziert wurde. Die *Vier Lieder* basieren (wie Gustav Mahlers Vorlagen) auf Textfassungen Hans Bethges, das

erste Lied auf einem Gedicht von Li Bai (Li-Tai-Po). Neben dem dritten³ war das erste im *Lied von der Erde* vertont worden, dort als Nr. 3 mit dem Titel »Von der Jugend«, hier behält es den Titel der Vorlage: »Der Pavillon aus Porzellan« (»Mitten in dem kleinen Teiche«). Es steht in H-Dur bei starkem Einschlag der Paralleltonart. Mit einem Topos, Beinahe-Unisono-Geklingel, startet die Klavierintroduktion in einer gis-Moll-Pentatonik, beim Einsatz des Gesangs dann unvollständig pentatonisch auf die fünfte Stufe transponiert (ab T. 7, der Ton *cis* fehlt), sodass der Grundton *h* mit seinen diatonischen Terzen *gis* und *dis* umrissen ist.

The image shows a page of a musical score for the song "Der Pavillon aus Porzellan" by Anna Hegeler. The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The piano part begins with a pentatonic introduction in G minor (gis-Moll) before transposing to G major. The vocal line includes lyrics in German. Performance markings include "rit.", "p", "Tempo I.", and "pp".

al - les wun - der - lich im Spie - gel - bil - de.

Wie ein Halbmond scheint der Brük - ke um - - ge - kehr - ter

Bo - gen. Freunde, schön ge - kleidet, trin - ken, plaudern,

Notenbeispiel 1: Anna Hegeler: *Vier Lieder*, I – »Der Pavillon aus Porzellan«, T. 44–55

- 3 *In Erwartung des Freundes* (Meng Haoran [Mong-Kao-Jen], 689/691–740: »Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge«), op. 2 Nr. 3, e-Moll, bei Mahler Nr. 6, »Der Abschied«. *Das Blatt der Frühlingsweide* (Zhang Jiuling [Tschau-Tiu-Lin], 678–740: »Nicht deshalb lieb ich jene junge Frau«) ist in Hegelers *Vier Liedern* die Nr. 2 (Fis-Dur), Hegelers Nr. 4 (c-Moll) ist *Der Unwürdige* ([La-Ksu-Feng], *1852, Todesjahr und Umschrift des Namens unbekannt: »Schön ist die Linie deiner Augenbrauen«).

Harmoniesorten und Klangtypen werden nicht selten mit minimaler Bewegung ineinander überführt. Bei den drei Flächen verminderter Septakkorde (T. 15–19, T. 39–40, 56–57) schert zweimal der Basston halbtönig abwärts aus und die Tiefalteration dieses Tons generiert Dominantseptakkorde (T. 19 und 41). Als Spiegel des Verfahrens schert beim dritten Mal der Sopran ton aus (T. 58–59), seine Hochalteration erzeugt einen halbverminderten Septakkord. Dass dieser als Pendant des Dominantseptakkords inszeniert wird, dürfte eine historisch informierte Theorie beflügeln, sie könnte mit Hugo Riemanns harmonischem Dualismus argumentieren. Ober- und Untertonreihe sollten – zumindest vorgestellt – die Dualität der Tongeschlechter Dur und Moll begründen; während sich der dem Dur-Geschlecht zugehörige Vorschlussklang über der Oberquinte des primären Tons einer Obertonreihe erhöhe (mit beigegebener kleiner Oberseptime), hinge der dem Moll-Geschlecht zugehörige Vorschlussklang unter der Unterquinte des primären Tons der Untertonreihe herab (jetzt mit kleiner Unterseptime). Bei der rhetorischen Figur der Enumeration (›trinken, plaudern‹) taugt der Akkordtyp des halbverminderten Septakkords gegen Ende des Liedes für Mixturen (siehe Notenbeispiel 1, T. 44–55). Fünfmal halbtönig aufwärts getrieben (T. 53–55), gehen ihm vier ihrerseits mixturartig steigende übermäßige Terzquartakkorde voraus (T. 47–52; ab Tempo I bis ›Bogen‹). Dessen vier Töne neigen zur Ganztönigkeit (in T. 47 zusätzlich mit der übermäßigen Quinte: *g-[a]-h-cis-dis-eis*). Wenn sich der verminderte Septakkord das erste Mal in einen Dominantseptakkord spreizt, löst er sich als übermäßiger Quintsextakkord regulär zum Quartsextakkord auf, doch sind seine Quarte und Sexte nicht mehr Vorhalte, sie installieren eine Tonika, die selber in der Schwebung bleibt (T. 21–22; der Auflösungsakkord entspricht dem von T. 60–61, siehe Notenbeispiel 2, voraus gehen ihm die Töne *G-d-h-eis*³). Auch der halbverminderte Septakkord führt später elliptisch bzw. in Bezug auf das Folgende doppeldominantisch umgedeutet in eine Tonika mit destabilisierender Quinte im Bass. Der zweite aus dem

Notenbeispiel 2: Anna Hegeler: *Vier Lieder*, I – »Der Pavillon aus Porzellan«, T. 60–63

verminderten Septakkord gewonnene Dominantseptakkord klingt aber sechs Takte lang aus (ab T. 41), er wird nicht mehr aufgelöst, und auf dass er ›wunderlich‹ töne, ist ihm die große None beigegeben (*gis*), Stoff für die zeitgenössische Diskussion darum, ob Akkorde mehr als viertönig sein könnten. Vom vorausgehenden Es-Dur, der enharmonisch verwechselt notierten Obermediante zweiten Grades von H-Dur, ist nah

vorm Schluss (T. 66–67) wohl tatsächlich eine *sixte ajoutée* zur Subdominantvariante (as-Moll = gis-Moll) zu hören. Indem sie aber als VI. Stufe plus Sexte weitergeführt wird, sorgt der lydische Anklang des erhöhten vierten Skalentons (*eis* in H-Dur) für eine stärkere Brise von Pariser Exotismus.

Wo es zum Pendeln zwischen I. und II. Stufe einer Durtonart kommt – wie in den Takten 21–22, 30–31 und 60–64 –, überlagert der Gesang die II. Stufe mit einem Ton der I. (zum Beispiel *fis'* in 60–61 und *es'* in 62–63, siehe Notenbeispiel 2), sodass kurz vor Ende des Liedes wieder Klänge entstehen, die im anfänglich Pentatonischen Platz fänden (II. Stufe von H-Dur: *cis–e–gis* plus ajoutiertes *fis* aus H-Dur im Gesang sowie II. Stufe von Es-Dur: *f–as–c* plus ajoutiertes *es* aus Es-Dur im Gesang). Von niedrigem Porzellaneklingel bewegt sich das Lied mit klanglicher Fülle und frei zu einer exquisiten Moderne. Für den April 1921, noch ein Jahrzehnt nach seiner Drucklegung, nahm das Leipziger Kabarett »Die Retorte« Hegelers Liederzyklus in ein gemischtes Programm mit hauptsächlich literarischen Rezitationen auf.⁴ Dass er in einem Kabarett aufgeführt wurde, kommt mir passend vor; denn harmonisch sind die Worte zwar in ihrer Fülle ausgedeutet, Musik nimmt aber nirgends überhand. Sie tritt gleich Lulu in Gestalt von Lola Planas auf, der pseudonymen Sängerin und großzügig gewährenden Männerphantasie.

Der »biografische Zugang zu Werken [gilt] unter Kennern als banausisch, ja unfein«.⁵ Es handelt sich dabei »um ein ästhetisch bearbeitetes Verlangen nach Nähe, andererseits um eine Anerkennung der Paradoxie, dass auch die gescheitertste [Komponistinnen]-Existenz richtig und notwendig war, weil sie das [...] Werk hervorgebracht hat«. Der Liederzyklus op. 2 stammt von einer Person, zu der ein unfeiner Zugang versperrt ist. Von ihr ließ sich praktisch nichts in Erfahrung bringen, außer ihren Lebensdaten (1879–1937), dass es eine Frau war, wohl Deutsche, und ihrem Namen: Anna Hegeler. Es gibt ein mit 1929 datiertes Würdigungsblatt an Clara Schumann, das sie zusammen mit fünf anderen Frauen zu einem eigenen Melodiefragment signierte, dazu die Notiz, sie habe komponiert und gebratscht.⁶ Das »Biografie-Tabu« lässt sich gar nicht verletzen. Für das Schaffen gibt es kein Tabu: Bibliothekskataloge erfassen Hegeler als Komponistin von Liedern, soweit erkennbar auf literarische Vorlagen, die bei Komponisten der Moderne wie Mahler oder dem frühen Arnold Schönberg beliebt waren. Ein »Klavierauszug« der Einlage *Zum Geburtstag* (aus *Fitzebutze* von Paula und Richard Dehmel, das als erstes modernes Kinderbuch gilt), datiert mit Oldenburg um 1921, ist das Späteste, was sich von ihr

4 Klaus Schuhmann: *Leipzig-Transit. Ein literaturgeschichtlicher Streifzug von der Jahrhundertwende bis 1933*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2005 (Leipzig – Geschichte und Kultur, Bd. 2), S. 147 (Wiedergabe des Programmzettels).

5 Dieses und die beiden folgenden Zitate aus: Wilhelm Genazino: *Idyllen in der Halbnatur*, München: Carl Hanser, 2012, S. 91.

6 MUGI Redaktion: Artikel »Anna Hegeler«, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 26. Mai 2004, https://mugi.hfmt-hamburg.de/material/Anna_Hegeler.html (04.04.2020).

finden ließ, geschrieben mit circa 41 Jahren, gut anderthalb Jahrzehnte vor ihrem Tod. Als ihr op. 6 publizierte sie davor für eine Singstimme und Klavier 6 *Kinderlieder* nach Texten von Paula Dehmel, 1912 als op. 3 *Drei Gedichte aus »Des Knaben Wunderhorn«*. In dem Kontext der wohl mit 31 Jahren geschriebenen *Vier Lieder nach chinesischen Texten* op. 2 dürfte auch die undatierte *Abendsonne* auf einen Text von Sang-Sli-Po (1821–1870) entstanden sein. Als op. 1 in Einzelausgaben erschienen circa 1906 *Drei Lieder*.⁷ In der Österreichischen Nationalbibliothek liegt ein undatiertes Manuskript von 4 *Liedern* nach Texten von Mathilde Gräfin Stubenberg. Mit »ca. 1900« datiert sind Manuskripte von Terzetten für Sopran, Mezzosopran und Alt plus Klavier auf *Wunderhorn*-Texte.⁸ Von der Person verlor sich fast alles. Nicht einmal eine Fotografie der Komponistin gibt es, die sich physiognomisch lesen ließe, die Noten geben aber ein Bewegungsbild.

*

Dem biografischen Zugang öffnet sich indes das Schaffen von Maria Herz (1878–1950). Auf den Stoff für ein deutsch-englisch-jüdisches Frauenleben-Szenario der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nehme ich Bezug, wo es dem Verständnis ihrer Li-Bai-Vertonungen aufhelfen kann. Man findet eine reiche Lebensgeschichte rund um Musik, Geschichten ihrer Musik gibt es noch nicht.⁹ Ein Werkverzeichnis, zu dem man über den hauptsächlich von Lehel Donath geschriebenen Wikipedia-Artikel über Herz gelangt, enthält neben unter anderem von namhaften Dirigenten wie Hermann Abendroth oder Hans Rosbaud uraufgeführten, teils groß besetzten Instrumentalwerken auch Namen derjenigen, deren Texte sie vertonte. Wie die fast gleich alte Hegeler wandte sich Herz der literarischen Moderne ihrer Zeit zu, darunter Arno Holz, Christian Morgenstern, Stefan George, Ernst Toller; dazu »Klassikern« wie Friedrich Nietzsche, Friedrich Hölderlin, Johann Wolfgang von Goethe und wieder *Des Knaben Wunderhorn*. Mit 1922 ist ihr Zyklus *Sechs Lieder a. d. Chinesischen Flöte (Hans Bethge)* datiert, eine Reinschrift aus dem Nachlass verwahrt die Zürcher Zentralbibliothek, gedruckt wurde er nicht. Nur der Text des ersten Liedes stammt nicht von Li Bai (Li-Tai-Po).¹⁰ Als Urheber der Musik ist

- 7 Nr. 2 »Im Einschlafen«, Nr. 3 »Sturmlied«. Der Titel von Nr. 1 ließ sich nicht eruieren.
- 8 Folgende Titel sind genannt: »Geh, du schwarze Amsel«, »Um die Kinder still und artig zu machen«, »Walte Gott Vater!« sowie »Jesu dormi«.
- 9 Befürworter*innen von Biografik in der Musikologie (vgl. *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, hg. von Melanie Unseld, Fabian Kolb, Gesa zur Nieden, Mainz: Schott, 2018) finden bei Herz reiche Nahrung.
- 10 Nr. 1 »Die Einsame« (»Am dunkelblauen Himmel steht der Mond«, b-Moll) ist auf einen Text von Wang Sengru (Wang-Seng-Yu, 465–522) komponiert. Herz vertonte außerdem noch folgende Gedichte Li Bais: *Die Treppe im Mondlicht* (»Gefügt aus Jade«) und *Liebestrunken* (»Im Garten des Palastes«). Ein anonymes »Chinesisches Lied« mit dem Titel »Mädchensehnsucht« ist das letzte von *Vier Liedern für mittlere Stimme*. Für diese drei nicht datierten Lieder vgl. Harry Joelson-Strohbach: *Werkverzeichnis [Albert] Maria Herz-Bing*, 2014, www.echospore.de/HerzMaria_WVZ_-_JoelsonStrohbachHarry_zs_mit_DonatLehel_2014.pdf (04.04.2020).

Albert Maria Herz angegeben; den Vornamen ihres Mannes stellte die Komponistin ihrem Namen bei den nach seinem Tode 1920 entstandenen Kompositionen voran. Die fünf Li-Bai-Vertonungen aus den *Sechs Liedern* setzen den Text formal luzide um. Bei der dreistrophigen Nr. 2 »Die geheimnisvolle Flöte« (»An einem Abend, da die Blumen dufteten«, G-Dur) nimmt die Musik der dritten die der ersten Strophe auf, rafft deren Musik aber mit einer flinken Kadenz zusammen. Durch die andere Taktart, die neue Figuration, das »etwas bewegter[e]« Tempo und durch die Tonart der Obermediante H- in G-Dur hebt sich der Mittelteil für die zweite Textstrophe ab. Vermittelt wird die zweitgradige Obermediante, indem die Außenteile deren Variante, die diatonische III. Stufe h-Moll, anstreben, ohne sie aber jemals zu festigen, denn den Schlussformeln im Gesang von Takt 7–8, 13–14 und 32–33 versagt die Klavierbegleitung eine reguläre Auflösung (siehe Notenbeispiel 3, T. 12), indem

Die geheimnisvolle Flöte

Notenbeispiel 3: Maria Herz: *Sechs Lieder*, II – »Die geheimnisvolle Flöte«, T. 1–15

sie entweder trugschlüssig, indes mit der eigentlichen Tonika, endet (T. 9 und 33) oder indem sich zu der Formel schlicht nichts rührt: Längst ist der Auflösungsston im Klavier erreicht (*H* im Bass, T. 13), ausgelegt aber harmonisch bewegungslos mit einem Quartsextakkord, dessen Implikationen nicht mehr nachgegangen wird. Passend zu den »entfernten« Flötentönen, von denen im Gedicht die Rede ist, bleiben sie exterritorial.

Die Tonarten der Abschnitte sind weniger kadenzuell als über Gestik installiert, denn Herz scheut sich (wie Hegeler), den Grundakkorden gewöhnliche Dominanten vorzuschicken. Meist gibt es mediantisch vermittelte Ersatzdominanten. Herz bindet die Harmonien über traditionelle Muster, nur passt sie sie in ein Dur-Moll-Gemisch ein. Nach einer Anfangspassage mit I. (G-Dur) und je mit einem eigenen dominantischen Klang erreichter II. und III. Stufe (a-Moll und h-Moll), also steigenden Quintfällen, *monte* oder – um sie exakt zu bezeichnen – einer alternierenden Terz-Quintfallsequenz (T. 1–6), startet das Modell erneut mit demselben Klang (G), nur verschoben sich die früheren Aufgaben der Sequenzglieder um eine Position (T. 9–12), sodass *G* zwischendominantisch wirkt. Die Umfärbung des Zielakkords über *c* zur Variante ist überraschend, aber insofern konsequent, als die stufenweise steigende Sequenz nun mit der IV. Stufe und gleichbleibendem Tongeschlecht beim zweiten Akkord des Modells fortgeführt wird. Selbst die folgende Terz darunter (enharmonisch verwechselt *b* zu *ais* statt *a* oder sogar *as*) passt noch ins Modell. Herz operiert mit bekannten Werkzeugen, aber rigoros gegenüber dem Tongeschlecht. In Nr. 3 »Die rote Rose« (»Am Fenster sass ich trauernd«, e-Moll) sorgen parallele Quinten der linken Hand bei ansonsten mit regulärer Stimmführung absolviertem Satz für beiseite geredete Allerweltsexotismen (T. 14 mit Auftakt bis T. 17). Ein phrygisch getöntes e-Moll der Außenabschnitte kippt im zweigliedrigen Mittelabschnitt zur Varianttonart um. Für die parallele Gedichtstruktur von Nr. 4 »Die Lotosblume« (»Im Mondlicht glitzern tausend kleine Wellen«) erfindet Herz ein Lied mit beiden Tongeschlechtern: dis-Moll für die erste, stark pentatonisch gefilterte Hälfte und für die zweite Es-Dur, die enharmonisch verwechselt notierte Varianttonart (ab T. 36). Dass außerdem C-Dur als Variante von deren VI. Stufe sich so vordrängen darf, erzeugt aufs Ganze gesehen eine Tendenz zur seit den 1910er Jahren besonders bei russischen und französischen Komponisten zwecks Exotisierung (sowie Selbstexotisierung) beliebten, aus abwechselnden Halb- und Ganztönen (je nach Kontext auch umgekehrt) generierbaren Oktatonik, der hier nur zwei Töne fehlen (*cis* und *a*), ähnlich in Nr. 5 »Tanz der Götter« (»Zu meiner Flöte, die aus Jade ist«, e-Moll), wo einem ersten Teil in e-Moll ein zweiter in Cis-Dur für die zu sieben Kreuzen tanzenden Götter gegenübertritt (ab T. 16, hier fehlen der Oktatonik *d* und *ais*). Präpariert war die nicht mehr auf einem diatonischen Ton der Ausgangstonart beruhende Sekundärtonart von der Variante der Subdominante (A-Dur), deren Terz sie teilt. Das letzte Lied »Der Pavillon aus Porzellan« (»Mitten in dem kleinen Teiche«, Fis-Dur) ruft nochmals pentatonische Topik auf, und die bevorzugten Tonarten bringen sowohl Oktatonik als auch alternierende Hexatonik (mit abwechselnd Halb- und Anderthalbtonschritten) ins Spiel. Zum Zuge kommt eine nähere Terzverwandtschaft: Auf Fis-Dur im ersten Abschnitt folgt die Untermediante D-Dur,

womit die Sekundärtonart dem Herkunftsklang wieder nur die Terz entleiht – der Hexatonik der Grunddreiklänge fehlt das *f*. Eine implizit bleibende Tertiärtonart ist die obere entfernte Terzverwandte a-Moll – zur Oktatonik der Grunddreiklänge fehlen *dis* und *g*. Angenommen wird die Herausforderung der hier vertonten Worte (»zeigt sich alles wunderbar im Spiegelbilde«, T. 26–35, »alle auf dem Kopfe stehend«, T. 43–44). Um die Achse *fis* herum spiegelt die obere Terzverwandte das Tongeschlecht der unteren, der Brechungswinkel des Teichwassers verschiebt die Terzverwandten mal eine kleine, mal eine große Terz vom Grundton der Haupttonart aus.

*

Durchgreifend symmetrische Tonkonstellationen finden sich in dem zweiten Li-Bai-Vertonungsprojekt von Rosy Wertheim¹¹ (1888–1949). Ein Jahrzehnt jünger als Hegeler und Herz, schreibt die niederländisch-jüdische Komponistin ihre *Trois chansons pour chant, flûte et harpe ou piano* (1939) über weite Strecken komplett und rein oktatonisch (zum Beispiel in T. 21–30 von »La danse des dieux«, der französischen Vorlage von Hans Bethges *Tanz der Götter*, bei Herz 17 Jahre zuvor schon mit oktatonischem Anflug). Die Chance, mit Oktatonik tonale Klanggebilde herzustellen, nutzt Wertheim, indem sie Septakkorde mit zwei Terzen versieht (zum Beispiel T. 3 = B-Dur/Moll plus Septime *as*, immer mit der üblichen Anordnung von großer Terz unterhalb der kleinen blauen Note) oder indem sie Dominantseptakkorden im Bass die None hinzufügt (zum Beispiel T. 4, G-Dur⁷ plus *As* im Bass). Aus der Oktatonik gewonnene fünf- oder sechstönige Akkorde wechseln mit ganztönigen Klängen ab, die traditionellen Stimmführungsgebote wie Gegenbewegung oder kürzester Weg bei Oberstimmen spielen höchstens negativ eine Rolle, sie bleiben schlicht unbeachtet (auch beim zweiten Lied »Les deux flûtes«, siehe Notenbeispiel 4). Registriert und notiert sind die Akkorde mit Rücksicht auf spieltechnische Möglichkeiten der Harfe.

Oktatonische Arpeggi lösen sich am Schluss des dritten Liedes »Sur les bords du Jo-Jeh« mit einem Übermaß an Charme in einen großen Septakkord auf, und an seinem Anfang kommen lange pentatonische Passagen zustande, bei welchen geschwinde harmonische Pendel aus der halbtönigen Verschiebung zweier Töne resultieren (*b* nach *ces* und *ges* nach *f*, siehe Notenbeispiel 5), sodass im Gefolge der Deklamation im Gesang sogar ein Subtaktwechsel und die Vorhaltswirkung von *b*” zu *as*” erzeugt wird. Die halbtönigen Verschiebungen sind als Wechsel zwischen zwei pentatonischen Feldern beschreibbar: Dem Quintenstapel *des-as-es* sind abwechselnd oben (*b-f*) und unten (*ces-ges*) zwei Quinten beigegeben, dem Gesang bleibt davon der mittlere Ausschnitt von fünf quintentfernten Tönen (ohne die äußeren Elemente *ces* und *f*).

11 Ein umfassendes Werkverzeichnis findet man bei Mathias Lehmann: Artikel »Rosy Wertheim«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg, 2006, aktualisiert am 19. Juni 2017, www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001183 (04.04.2020).

Moderato

Notenbeispiel 4: Rosy Wertheim: *Trois chansons*, II – »Les deux flûtes«, T. 1–4

Notenbeispiel 5: Rosy Wertheim: *Trois chansons*, III – »Sur les bords du Jo-Jeh«, T. 5–6

Das verweist auf die französische Schule, von der Wertheim herkam: In ihrem vierten Lebensjahrzehnt gehörte sie zum Zirkel moderner Pariser Musiker*innen um Elsa Barraine (1910–1999), der eine Generation jüngerer Freundin. Mit der Moderne deutschsprachiger Länder hatte Wertheim es zur Unzeit versucht. Ab 1935 lebte sie für ein Jahr in Wien, wo sich im Vorjahr »wie in einem elisabethanischen Drama«¹² der Dollfuß-Mord vollzogen hatte: »Wie man sich damals nach einer Welt sehnte, in der Verstand keinen Anlaß zur Verlegenheit gab«. Die anschließende Station New York war ein Versuch im Musikweltbürger*innentum. Dass Wertheim, 1937 nach Holland zurückgekehrt, kein Musiksprachengemisch, sondern modern französisch schrieb, weniger an den Klassizisten als – schon mit der riskanten, klischeenahen Besetzung von Flöte und Harfe zum Gesang – an Claude Debussy orientiert, war ihr nicht zugefallen, sie hatte sich entschieden. Als der nationalsozialistische Terror begann, war Wertheim längst eine arrivierte Komponistin. Ihre Tonortfindungen sind exemplarisch für die Systematik, mit der Olivier Messiaen

12 Dieses und das folgende Zitat aus Hilde Spiel: *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*, München: Nymphenburger, 1968, S. 24 und 26. Spiel hatte Wien »1936 verlassen und mich in London angesiedelt« (Ebd. aus dem Waschzettel des vorderen Schutzumschlags).

Skalenstudien in jenen Jahren auch verbal betrieb. Unter biografischem Gesichtspunkt sind die Wahl von Gedichten Li Bais und die Harmonik retrospektiv. Sie weisen über den Paris-Aufenthalt um 1930 auch zurück auf Wertheims Zeit in einem Pensionat für junge Frauen, wahrscheinlich der Institution Saint-Dominique in Neuilly-sur-Seine.¹³

*

In der Tradition von Kunstliedern des neunzehnten Jahrhunderts, zehren Hegelers und Herz' Li-Bai-Vertonungen von einer meist eintaktigen gestischen Erfindung, die das gesamte Lied durchzieht. Das gilt noch für Wertheims von der französischen Tradition herkommende Chansons. Zu Kleinodien macht solche Lieder zumeist ihre Harmonik, sie ist der wichtigste Interpret der Worte. Für nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Produktionen verändert sich der Fokus der kompositorischen Aufmerksamkeit; so wurden in zwei jüngeren Li-Bai-Vertonungen Rhythmisches und das Timbre zu Haupterfindungsfeldern. Ich mache einen Sprung von gut sechzig Jahren zur Jahrtausendwende. Womit Li Bais Texte europäische Komponistinnen um 2000 angezogen haben mögen, sei an Stücken von Bettina Skrzypczak (*1962) und Kaija Saariaho (*1952) exemplifiziert.

Der Legende nach waren Spiegel und Wasser beim Tod Li Bais im Spiel. Seit den Zeiten ästhetisch thematisierter Auflösung des Ich wurden sie zur immer wieder aufgesuchten Metapher. Zwischen Ost und West konnte hundert Jahre später auch eine Weltbürgerin leicht in Spiegeln verlorengehen. Wenn sie nun kein Bild mehr zurückwarfen? In ihren viersätzigen *Miroirs* für Mezzosopran und Ensemble (2000) vertonte Skrzypczak Texte von Jorge Luis Borges, für viele ab 1960 geborene Komponist*innen ein Elixier der Formkonstruktion,¹⁴ von Benart de Ventadorn, dem okzitanischen Troubadour des zwölften Jahrhunderts, dem klassischen indisch-pakistanischen Dichter Satschal Sarmast und Fragmente aus Li Bais Gedicht *Vor uns ein Becher Wein*, gewidmet der Vergänglichkeit: Man soll das Leben feiern mit Tanz, solange man es hat. Das Ensemble besteht aus einzeln besetzten Instrumenten: Flöte, Oboe, Klarinette, Klavier, Schlagzeug, Geige, Bratsche und Cello – einer typischen Neue-Musik-Besetzung. Angelegt sind die Sätze von *Miroirs* zyklischen Formen klassisch-romantischer Musik folgend: Der letzte Satz zu Sarmasts Gedicht ist »mit Unruhe, schnell« zu spielen, der dritte über Benarts Zeilen ist ein »sehr lyrisch[es]« Andantino und vertritt den langsamen Satz, der zweite, zweiteili-

13 Roman Brotbeck danke ich für den Hinweis auf dieses Paris-nahe Pensionat. Nicht verifiziert werden konnte die Angabe bei Lehmann, das Pensionat habe sich in der Schweiz befunden. Vgl. Lehmann: Artikel »Rosy Wertheim«.

14 Vgl. die Interviews mit Hanspeter Kyburz (»Ich interessiere mich nach wie vor brennend für Borges, und den habe ich durch Gösta [Neuwirth] kennengelernt«) und Orm Finnendahl (»Meine starke Borges-Begeisterung hat ihren Ursprung ebenfalls bei Gösta«) in: *Wie entsteht dabei Musik. Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit*, Neumünster: von Bockel, 2019, S. 79–107, hier S. 101, bzw. S. 143–164, hier S. 156.

ge nach Li Bai verbindet eine Introdution mit einem Animato-Teil, der als Tanz zur verglühenden Sonne das Scherzo des Zyklus abgibt, der erste Satz zu Borges' Worten hat mit Viertel = 92 (ab T. 3) ein *tempo giusto*, das jedenfalls nicht gegen die Rolle als Kopfsatz spricht. Disponiert sind die Besetzungen der Einzelsätze ebenfalls typisch, nämlich so, dass in den beiden Mittelsätzen weniger Instrumente zum Zuge kommen. Beide starten mit einem Duett von Flöte und Mezzo. Einen Tanz zu komponieren, ist bei der aufgelösten filigranen Klanglichkeit des Zyklus eine besondere Herausforderung, da Taktarten als solche hörend erkennbar und regelmäßige Impulse spürbar werden sollten. Wohlfeil ist das Schlagzeug, aber Skrzypczak lässt die Akzentuierung beinahe bei jedem der ständig neu mensurierten Takte einem neuen Instrument zukommen, sodass sich farbige Impulsmuster ergeben.

In der Introdution des Li-Bai-Satzes verliert sich die Bedeutung der notierten Takte allmählich. Parallel zum Crescendo weiten sie sich und gehen schließlich in *senza misura* über (siehe Notenbeispiel 6). Erst zum zwölften Introdutionstakt

Notenbeispiel 6: Bettina Skrzypczak: *Miroirs*, II. Satz, T. 9–15a

setzt die Flöte ein, sie stützt den Gesang eher, als dass sie ihn kontrapunktierte, traditionelle Bewegungskombinationen der Stimmen sind dabei gewahrt. Es dominieren sekundweise Linien – oktavgebrochene und vertauschte Töne inkludiert. Die Farbimpressionen und die Täuschung, von denen Li Bais Gedicht redet, sind als Unkalkulierbarkeit in rhythmische Muster transferiert. »Ein zitterndes Leuchten« geht von den Pfirsichblüten aus; Skrzypczak malt es mit einer Tonfolge, die bei allerlei Arabesken den Zyklus insgesamt durchzieht. Die Befindlichkeit, von der das Gedicht spricht, ist hochprofessionell nachzuahmen – von einer Sängerin. Mit der Übersetzung ins Deutsche erhielten Li Bais Zeilen eine gewohnte Grammatik, und gesungen bleiben sie bei aller Spiegellei im Raum von Kunst.

*

Saariaho riskiert es, mit dem Lautwerden der Worte einen Musiker zu betrauen, der kein Sänger ist. Die vierte Fassung ihrer *Trois rivières: Delta* (2000) für einen sprechenden Solo-Perkussionisten plus Elektronik basiert auf der französischen Neudichtung von Louis Laloy.¹⁵ Dessen Widmung an einen anonymen Freund ersetzt Saariaho durch die Widmung an den Schlagzeuger Thierry Miroglio, der 2001 die Delta-Fassung uraufführte. Elektronisch ist neben der Verstärkung der Stimmen und Hall-Effekten all das, was sich aus der ersten Fassung von 1993/94 für vier Schlagzeuger von nur einem nicht mehr spielen ließ. Es handelt sich um eine zuspitzende Eigenbearbeitung. Bei den Schlaginstrumenten sind die musikalische Herkunft und ihr semantischer Hof nicht mitkomponiert. Saariaho benutzt sie als geografisch neutralen Sound, an dem – als Anleihe an uraltes China – ein Gran von Schicksalhaftigkeit kleben blieb.¹⁶ 21 Schlagzeugarten sind verlangt, einige davon mehrfach. Bestimmte Tonhöhen haben nur die Pauken (*F, Ges, e*), Rototoms (*dis, e, g, as*) und die Crotales (*a*” und *b*”, später noch *cis*” und *d*”). *C* und *h* fehlen. Jeder Ton hat seine eigene Oktavlage und sein eigenes Timbre (nur *e* ist timbral doppelt belegt), neben jedem gibt es einen Halbton. Damit ist sehr präzise ein Raum von Tonorten abgesteckt, und die Aufmerksamkeit kann sich Geräuschen und Rhythmen zuwenden, ihrem Überschwappen und Umschwenken, und den hineingesprochenen, kaum verständlichen Worten, Wort-

- 15 Louis Laloy: *Choix de poésies chinoises*, Paris: Sorlot, [1944], S. 29, dort Nr. 21. Das Gedicht heißt in der Auswahl »Nuit de lune sur le fleuve«.
- 16 Schwer zu entkommen ist in europäischer Musik dem semantischen Gepäck, das insbesondere vom Tamtam getragen (und ihm aufgebürdet) wurde. Von den beiden mittelgroßen Tamtams, die Saariaho für den live spielenden Perkussionisten von *Trois rivières: Delta* vorsieht, tritt vor allem dasjenige hervor, das – mit Händen *sfz poss.* zu spielen – den zweiten Satz eröffnet. Tamtams waren bekanntlich die ersten chinesischen Instrumente, die in europäische Orchesterbesetzungen gelangten, anfangs in Opern, später auch in sinfonische Literatur, so in den letzten Satz von Mahlers *Lied von der Erde* (»Der Abschied«). Zu hören ist ein Tamtam auch ganz am Schluss von Franz Schrekers (1878–1934) *Kammersymphonie* (1916), einem »Todesbild mit dem Tritonusschritt der Streicher und dem funeralen Tamtam« (Gösta Neuwirth: Vorwort, in: Franz Schreker: *Kammersymphonie in einem Satz* [Studienpartitur], Wien [u.a.]: Universal Edition – Philharmonia, 1981, S. VII), oder in dessen *Fünf Gesängen für tiefe Stimme und Orchester* (1909, instrumentiert 1922), wo im dritten Gesang (»Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei«) das Tamtam im dreifachen Piano zu den Worten ertönt: »Es weht so dumpf und grabeskalt der Atem dieser Nacht mich an« (Partiturseite 17, 2 Takte vor Studienziffer 16). Das semantische Feld des Tamtams in früheren Stücken beschrieb u. a. François-Auguste Gevaert: »Dieses Klangwerkzeug verdanken wir den Chinesen [...]. Der Gebrauch des Tamtam ist seit der französischen Revolution im Abendlande eingeführt, zuerst für feierliche Leichenbegräbnisse, sodann im Theater in Todes- und Schreckensszenen. [...] Dieser eherne Klang mit seinem anhaltenden Nachhall wirkt stark auf unser Nervensystem [...]; die *pianissimo* gebrachten Schläge sind keineswegs die am wenigsten erschreckenden.« François-Auguste Gevaert: *Neue Instrumenten-Lehre*, ins Deutsche übersetzt von Hugo Riemann, Brüssel/Paris/Leipzig: Lemoine & Fils/Breitkopf & Härtel, 1887, S. 341. Als Beispiele führt Gevaert u. a. den Fluch der Oberpriester aus Gaspard Spontinis *La vestale* (1807), den Fluch im Finale von Jacques Fromental Halévy's *La Juive* (1835) und die »Auferstehung der Nonnen« aus Giacomo Meyerbeers *Robert le diable* (1831) an. In diesen idiomatischen Instrumentengebrauch reihen sich schon früh Opern mit italienischem Text ein, so Vincenzo Bellinis *Norma* (1831).

- Grünzweig, Werner (Hg.): *Wie entsteht dabei Musik. Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit*, Neumünster: von Bockel, 2019.
- Hegeler, Anna: *Vier Lieder nach chinesischen Texten (Übertragen ins Deutsche von Hans Bethge) für eine Singstimme mit Begleitung des Piano*, op. 2. Leipzig: Rob. Forbert, 1911.
- Herz, Albert Maria: *Sechs Lieder a. d. Chinesischen Flöte (Hans Bethge)* für Stimme und Klavier. Manuskript, Zentralbibliothek Zürich, [1922].
- Joelson-Strohbach, Harry: *Werkverzeichnis [Albert] Maria Herz-Bing*, 2014, www.echospor.de/HerzMaria_WVZ_-_JoelsonStrohbachHarry_zs_mit_DonatLehel_2014.pdf (04.04.2020).
- Laloy, Louis : *Choix de poésies chinoises*, Paris: Sorlot, [1944].
- Lehmann, Mathias: Artikel »Rosy Wertheim«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg, 2006, aktualisiert am 19. Juni 2017, www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001183 (04.04.2020).
- MUGI Redaktion: Artikel »Anna Hegeler«, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 26. Mai 2004, https://mugi.hfmt-hamburg.de/material/Anna_Hegeler.html (04.04.2020).
- Neuwirth, Gösta: Vorwort, in: Franz Schreker: *Kammersymphonie in einem Satz* [Studienpartitur], Wien [u.a.]: Universal Edition – Philharmonia, 1981.
- Saariaho, Kaija: *Trois Rivières: Delta for Solo Percussion and Electronics*, London: Chester, 2007.
- Schreker, Franz: *Fünf Gesänge für tiefe Stimme und Orchester*, Wien: Universal Edition, 1923.
- Schumann, Klaus: *Leipzig-Transit. Ein literaturgeschichtlicher Streifzug von der Jahrhundertwende bis 1933*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2005 (Leipzig – Geschichte und Kultur, Bd. 2).
- Spiel, Hilde: *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*, München: Nymphenburger, 1968.
- Skrzypczak, Bettina: *Miroirs für Mezzosopran und Ensemble*, Berlin: Ricordi, 2000.
- Unsel, Melanie/Kolb, Fabian/zur Nieden, Gesa (Hg.): *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, Mainz: Schott, 2018.
- Wertheim, Rosy: *Trois Chansons pour chant, flûte, harpe ou piano, Paroles de Li-Tai-Po*, Amsterdam: Donemus, 2017.

Gesine Schröder lehrt Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig (seit 1992) und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (seit 2012). Gastweise unterrichtete sie an polnischen Musikakademien (Breslau, Posen), in China (Guangzhou, Hongkong, Peking, Shanghai) sowie in Oslo, Paris, Santiago de Chile und Zürich. Arbeitsgebiete: Kontrapunkt um 1600, Theorie und Praxis der Orchestration, der musikalischen Bearbeitung und der Interpretation, Gender Studies (Schwerpunkt Männerchorforschung) und neue Musik.

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