

»I've turned into a great reviser.«

Lee Hoibys Vertonung von Li Bais *The River-Merchant's Wife: A Letter* und ihr Bezug zu Harry Partch

"I've turned into a great reviser." Lee Hoiby's Setting of Li Bai's *The River-Merchant's Wife: A Letter* and Its Relation to Harry Partch

Lee Hoiby (1926–2011) worked on his setting of Li Bai's poem *The River-Merchant's Wife: A Letter* (in the translation by Ezra Pound) for several decades from 1954 onwards. He finished an initial version in 1958; after completing a version for the soprano Leontyne Price, who sang it several times between 1967 and 1978 (including a performance at the 1977 Salzburg Festival), Hoiby subjected the song to another fundamental revision in the 1980s before publishing it in his *Fourteen Songs*. We here trace the story of this complex compositional process, using sources from Hoiby's posthumous papers and comparing them with the composer's own statements about his revision practices. One possible interpretation is to see the song in the context of Hoiby's personal interaction with the composer Harry Partch (1901–1974), with whom he enjoyed an artistic collaboration in the 1940s, and with whom he corresponded until the late 1950s. Hoiby was also well acquainted with Partch's *Lyrics by Li Po*. The accompanying material to this essay includes an edition of the hitherto unpublished first version of 1958 and a critical revision of the published version.

Von den etwa hundert Liedtexten, die Lee Hoiby während seiner langen kompositorischen Laufbahn vertont hat,¹ gehen zwei auf Li Bai zurück: Neben dem in den 1950er Jahren komponierten und später überarbeiteten *The River-Merchant's Wife: A Letter* in der Übersetzung von Ezra Pound,² mit dem sich dieser Beitrag in erster Linie auseinandersetzt (der Text des Gedichtes ist in Tabelle 2 abgedruckt), ist eine Vertonung von *The Night of Sorrow* aus den 1970er Jahren allerdings nur bibliografisch nachweisbar,³

DOI: 10.26045/po-018

- 1 Für ein Verzeichnis von Hoibys Liedkompositionen siehe Colleen Gail Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby, American Composer and Classical Pianist (1926–2011). Including a Complete Catalog of his Songs*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2015, S. 48–61.
- 2 Ezra Pound: *Cathay*, London: Mathews, 1915, S. 11 f.
- 3 Scott LaGraff: *The French Songs of Lee Hoiby*. DMA dissertation, Louisiana State University, 2006 (LSU Major Papers, 25), https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_majorpapers/25, S. 89, ohne Quellenangabe (Zugriff auf alle Internetquellen in diesem Beitrag am 14.09.2020).

die wohl auf der Übertragung von Shigeyoshi Obata basiert.⁴ Dieses Gedicht von Li Bai wurde 1931 auch von Harry Partch als Teil seiner *Lyrics by Li Po* vertont.⁵

Die Beschäftigung der Musikforschung mit Hoibys Werk hat bislang noch keine verlässliche Überblicksdarstellung und kein vollständiges Werkverzeichnis hervorgebracht. Die vorliegenden Dissertationen zu Hoibys Liedschaffen haben in der Regel Teilrepertoires im Fokus, die durch die Zusammengehörigkeit von Liedern innerhalb von Zyklen, durch die vertonten Sprachen oder die Nationalität der Textdichter*innen abgegrenzt sind. Bei Einzelwerken wie den beiden Li-Bai-Vertonungen hingegen, die in keiner dieser Untersuchungen eine wesentliche Rolle spielen, scheint in den gängigen Werklisten nicht einmal klar zu sein, dass hinter den beiden Namen »Rihaku« (*The River-Merchant's Wife: A Letter*) und »Li Po« (*The Night of Sorrow*) der selbe Dichter steht.⁶

Auch der vorliegende Beitrag kann nicht zu einer breiteren und gründlicheren Aufarbeitung von Hoibys Werkkatalog beitragen, sondern will am Beispiel von *The River-Merchant's Wife: A Letter* einen detaillierten Einblick in die ausgesprochen langwierigen Überarbeitungsprozesse geben, die für Hoibys Komponieren charakteristisch sind und die er in einem Interview mit Bruce Duffie im Jahre 1991 ausführlich beschrieben hat:

B[ruce] D[uffie]: When you're writing a piece of music – either vocal or instrumental – how do you know when you've finished the task of putting all the right notes on the paper?

L[ee] H[oiby]: Over the years that has become a lengthier and lengthier process. I'll get to the end of the piece and then live with it for a while, and then have input from friends. It has to digest for a while, and then a week later I'll go back and play it over and immediately think of changes. In the meantime I get so enthusiastic that I've sent the piece out to somebody, or more than one person. I have to remember who it was, and I send them the changes. So I'm continually running across early editions and early versions of pieces of mine. [...] I've turned into a great reviser, and I keep searching for, as you call them, the »right notes«.⁷

Das Lied scheint auch in der offiziellen Werkliste von Lee Hoiby nicht auf, vgl. [Anon.]: *The Music of Lee Hoiby*, online, 2019, www.leehoiby.net/songs-with-piano.html.

4 Li Bai: *The Works of Li Po the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton and Co., 1922, S. 45.

5 Thomas McGeary: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monograph, Bd. 31), S. 75–93.

6 LaGraff: *The French Songs of Lee Hoiby*, S. 89; Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 50 f. (ebd., S. 7–16 findet sich ein allgemeiner Forschungsstand zu Hoiby).

7 Bruce Duffie: *Composer/Pianist Lee Hoiby. Two Conversations with Bruce Duffie*, online, 1980/1991, www.bruceduffie.com/hoiby.html.



Abb. 1: Lee Hoiby (1926–2011), Pressefoto von 1975

Zum Entstehungs- und Überarbeitungsprozess von *The River-Merchant's Wife: A Letter* liegt ein umfangreiches Ensemble von Quellen aus Hoibys Nachlass vor, das kürzlich über ein New Yorker Musikantiquariat in private Hände übergegangen ist.

Quellen

Eine erste Arbeitsphase in den 1950er Jahren hat sich in zwei Manuskripten niedergeschlagen:

- **A:** autographes **Arbeitsmanuskript**, Bleistift auf 24-zeiligem Notenpapier unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Formats (siehe Tabelle 1), datiert zu Beginn »31 July 54 Peterborough«, am Ende »28 Apr 58 NYC«.⁸

8 In der MacDowell Colony in Peterborough, New Hampshire, verbringt Hoiby Arbeitsaufenthalte in den Jahren 1952, 1954, 1957, 1958 und 1959, siehe [Anon.]: *Music Composition. Lee Hoiby*, online, 2020, www.macdowellcolony.org/artists/lee-hoiby; in New York City lebt er spätestens ab 1958.

- **R:** autographe **Reinschrift**, Bleistift auf 16-zeiligem Notenpapier im Querformat, auf der letzten Seite ebenfalls datiert »31 July 54 Peterborough – 28 Apr 58 NYC«, mit eingelegtem gelbem, unliniertem Einzelblatt, das den Gesangstext in Maschinenschrift wiedergibt.⁹

Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Manuskripte ist offensichtlich und die Reinschrift **R** wohl direkt nach Abschluss des Arbeitsmanuskriptes **A** im Jahre 1958 geschrieben.

Eine Gruppe von undatierten Arbeitskopien, die aufgrund ihrer voneinander abweichenden, aber sukzessive aufeinander aufbauenden Notentexte in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden können, stammt wahrscheinlich aus den 1960er bis 1980er Jahren. Die folgende Auflistung beginnt mit der ältesten und endet mit der neuesten Fassung:

- **X: Xerokopie** des frühesten überlieferten Standes der Druckvorlage **D₁** (siehe unten), auf halbtransparentem Papier in losen Einzelblättern (11 Blatt paginiert als S. [1]–[11]), mit handschriftlich in violetter Farbstift hinzugefügtem Vermerk »some bars not corrected« auf der ersten Seite. Diese Kopie eines von David Garvey verwendeten Exemplars, das seine Signatur und andere Eintragungen (unter anderem Fingersätze) enthält,¹⁰ basiert auf einer Bearbeitung von **D₁**, in der einzelne Passagen durch neue ersetzt sind; die Streichung eines weiteren Taktes ist wohl durch den Komponisten auf der Kopie handschriftlich mit Bleistift vorgenommen.
- **K₁** und
- **K₂**: zwei reprographische Kopien von weiteren Fassungen der Druckvorlage **D₁**, jeweils geheftet (paginiert S. [1]–[12]), mit Aufklebungen, Korrekturen mit weißer Korrekturflüssigkeit, Eintragungen mit Bleistift, violetter Farbstift sowie rotem und schwarzem Filzstift.
- **D₁**: handschriftliche **Druckvorlage**, schwarze Tusche auf 12-zeiligem Transparentpapier, 13 Bl. (paginiert S. [1]–[13]), in ihren

9 Auf der Rückseite des Einlageblattes findet sich das Gedicht *Warm are the still and lucky miles* von W. H. Auden, das Hoiby offenbar nicht vertont hat.

10 David Garvey (1922–1995), regelmäßiger Klavierbegleiter der Sopranistin Leontyne Price seit 1955, vgl. Chris Pasles: Music Review. Price Carries On Despite Grief at Pianist's Death, in: *Los Angeles Times*, online, 20. Februar 1995, www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-20-ca-34021-story.html. Dass die Vorlage von Garvey selbst mit seinem Namen versehen worden ist und wohl als Aufführungsmaterial verwendet wurde, kann im Vergleich mit von ihm signierten Konzertprogrammen verifiziert werden, z. B. [Anon.]: *Leontyne Price and David Garvey Autographs 1959*, online, 2020, www.worthpoint.com/worthopedia/leontyne-price-david-garvey-142909317.

früheren Zuständen Vorlage für X , K_1 und K_2 , mit eingelegten Korrekturen auf 10-zeiligem Papier und nachträglichen Aufklebungen (siehe Abbildung 2), durch diese in einen weiteren Bearbeitungsstand zwischen K_2 und K_3 einzuordnen und direkte Kopiervorlage für K_3 .

- K_3 : reprographische Kopie des vorliegenden Zustandes von D_1 , geheftet (paginiert S. [1]–13), mit weiteren Änderungen in Bleistift und rotem Farbstift. Mit Blaustift sind neue Zeilenumbrüche eingetragen, die auf eine Verwendung von K_3 als direkte Vorlage für die Erstellung von D_2 hinweisen.



Abb. 2: Lee Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Quelle D_1 , obere Hälfte der ersten Seite: Druckvorlage Tusche auf Transparentpapier (Klavierstimme), nachträgliche Änderungen (Gesangsstimme) und Hinzufügungen (u. a. Metronombezeichnung), Aufklebung mit später hinzugefügter Einleitung

Im Zusammenhang der frühestens 1986 erfolgten Druckveröffentlichung des Liedes steht ein weiteres Dokument:

- D_2 : autographe handschriftliche **Druck- resp. Satzvorlage**, Bleistift auf 16-zeiligem Transparentpapier, unten auf der ersten Seite mit dem Vermerk »© 1986 by Lee Hoiby«, 9 Bl. paginiert als S. 13–21.

- E: Ohne Jahresangabe in einer **Edition** erschienen ist das Lied als Teil der Sammlung *Fourteen Songs for High Voice*, dort auf S. 13–22, mit gegenüber **D**₂ neu erstelltem Notensatz.¹¹

Der Entstehungsprozess dieses Liedes ist also langwierig und komplex – schon die erste Fassung aus den 1950er Jahren ist offenbar erst nach vier Jahren abgeschlossen worden. Es könnte sich demnach bei *The River-Merchant's Wife: A Letter* um das Lied handeln, das Hoiby 1980 in einem anderen Interview mit Duffie anspricht:

I have spent most of my composing years writing operas because it takes so long. *Summer and Smoke* was four years, *Natalia [Petrovna]* was four years, and a concerto is only six months. [...] Sometimes I'd take off a week and write a song or something like that, but I like to keep with one big work... although one song I wrote took four years! (*Laugh*) I got stuck.¹²

Bei derselben Gelegenheit erwähnt er zudem ein Werk, das er nach einer Unterbrechung von 25 Jahren wieder zu bearbeiten begonnen habe: »By the way, I've taken [up] a work that I began twenty-five years ago.«¹³ Auch diese Beschreibung könnte in Hinblick auf die weiteren Bearbeitungsschritte in den 1980er Jahren auf das Lied *The River-Merchant's Wife: A Letter* passen, mit dessen Komposition Hoiby Mitte der 1950er Jahre begonnen hat – allerdings könnte damit auch der Einakter *Something New for the Zoo* gemeint sein.¹⁴

Die Erstfassung 1958

Der Notentext der Reinschrift **R** unterscheidet sich nur in wenigen Details von dem des Arbeitsmanuskripts **A**.¹⁵ Die auf dem Einlageblatt mit dem maschinengeschrie-

11 Lee Hoiby: *Fourteen Songs for High Voice*, Long Eddy, NY: Rock Valley Music Co., [1986]. Inhalt: »Sonnet 116 (William Shakespeare), *The Shining Place* (Emily Dickinson), *The River-Merchant's Wife: A Letter* (Ezra Pound), *Why Don't You?* (Robert Beers), *Jean qui rit* (Tennessee Williams), *Lied der Liebe* (Friederich Holderlin), *Christmas 1951* (John Fandel), *A Christmas Song* (Jacques Mitchell), *Love Love Today* (Charlotte Mew), *Daphne* (Harry Duncan), *O Star* (John Fandel), *Pas dans mon coeur* (Marcia Nardi), *Two Songs from Villiers de l'Isle Adam: The Gifts, The Avowal* (trans. Richard Wilbur).« – Vielen Dank an Austin Glatthorn für seine Hilfe bei der Beschaffung dieser Ausgabe.

12 Duffie: *Composer/Pianist Lee Hoiby*.

13 Ebd.

14 »In 1979, [...] Hoiby's first vocal project was the completion of *Something New for the Zoo*, a one-act opera buffa he had left unfinished since 1954.« Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 39.

15 Eine vom Autor dieses Beitrages erstellte Edition der bisher unveröffentlichten Erstfassung 1958 auf Basis von **R** kann in den Materialien zu diesem Beitrag konsultiert werden:

benen Gesangstext mit Bleistift vorgenommene Änderung der ursprünglichen Wortreihenfolge ›Played I‹ zu ›I played‹ (Vers 2), die die eigentliche Lesart von Pound wieder herstellt, findet sich auch in **R** gegenüber **A**, wurde allerdings in **R** gemäß den Radierspuren in diesem Manuskript erst nachträglich vorgenommen.

Die Lagenstruktur des Arbeitsmanuskripts **A** gibt Einblick in den Kompositionsprozess, der 1954 auf einem Einzelblatt beginnt, anschließend auf einem 4-seitigen Bogen weitergeführt wird und irgendwann ›steckenbleibt‹ (falls es tatsächlich dieses Lied ist, das Hoiby 1980 im Interview erwähnt). Beendet wird die Komposition 1958 auf einem weiteren Bogen, der das Einzelblatt und den ersten Bogen umhüllt und als Umschlag für das ganze Manuskript dient (siehe Tabelle 1).

Einzelblatt (o. A., 16-linig)		[1]*	[2]						
Bogen 1 (»G. Schirmer Imperial Brand No. 6, 24 staves«)				3*	4*	5	Skizzen		
Bogen 2 (»Belwin Inc. Parchment Brand No. 19, 24 lines«)	Titel	leer						6	leer

Tab. 1: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Arbeitsmanuskript **A**, Lagenstruktur; *) mit zusätzlichen Skizzen auf leeren Notensystemen unten auf der jeweiligen Seite

Die Skizzen auf leeren Notensystemen der Seiten 1, 3 und 4 beziehen sich sämtlich auf Stellen gegen Ende des Liedes; sie stammen also aus einem fortgeschrittenen Arbeitsstadium und sind während des Schreibens an den abschließenden Seiten 5 und 6 des Manuskripts rückwärtsschreitend auf frei gebliebene Systeme früherer Seiten geschrieben worden: Die Skizzen S. 4 und S. 3 gehören zur Stelle »The leaves fall early« (S. 5), S. 1 zum Schluss des Liedes ab »Please let me know« (S. 6). Dieser Prozess ist wohl auf die Fertigstellung der Erstfassung des Liedes 1958 zu datieren. Allerdings könnten die beiden Entwürfe von »The leaves fall early«, die wenig mit der schließlich gewählten Fassung dieser Stelle zu tun haben (siehe Notenbeispiel 1), schon aus der Zeit zwischen 1954 und 1958 stammen und somit auf den Moment hinweisen, in dem möglicherweise der erste Kompositionsprozess ›stecken-geblieben‹ ist.

<http://doi.org/10.26045/po-018>. Die im Folgenden verwendeten Taktzahlen beziehen sich auf diesen Notentext. Abweichungen in **A** von **R** (wenn nicht anders angegeben, in der Gesangsstimme): T. 5 f. Textunterlegung »Played I«; 12 Viertelpause, Viertelnote, Achtelnote; 15 Akzent; 16 g'; 18 e" g' c" e"; 24 ohne Portato-Striche; die Takte 28 f. fehlen in **A** (sind nur teilweise über dem System skizziert); 38 des" eine Achtelnote »Low'r-«; zwischen 42 u. 43 ein zusätzlicher Takt; 57 f. f' fis' a' (übergebunden) des" f"; 74 es" Viertelnote, des" Achtelnote, dann Pause; 75 des" Viertelnote nach Achtelpause, des" punktierte Achtelnote, c" Sechzehntelnote; 78 f'; 79–81 Viertelnoten g' as' b' | ces" des" d" | b' as' g'; 88 drei Viertelnoten e" f" g"; 90 drei Viertelnoten; 92 f. fis" Halbe, eis' Viertel übergebunden auf weitere Viertel in 93, r. H. ab 92/3. Viertelnote: Akkordzerlegungen eis'-cis"-h"-cis" | e'-cis"-h'-cis' d'-h'-f'-h' d'-h'-e'-h'; 105 »riv-er« zwei Achtelnoten.

Skizze Arbeitsmanuskript A, S. 4

leaves fall ear - ly this au - tumn in wind

Skizze Arbeitsmanuskript A, S. 3

leaves fall ear - ly this au - tumn in wind

Fassung Arbeitsmanuskript A, S. 5

The leaves fall ear - ly this au - tumn, in wind.

Fassung Reinschrift R, S. 5 f.

The leaves fall ear - ly this au - tumn, in wind.

pp

molto legato

Notenbeispiel 1: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Arbeitsmanuskript A (1954–1958)
im Vergleich mit Reinschrift R (1958)

Der Abschnitt »The leaves fall early« ist auch die einzige Stelle, an der sich die Reinschrift **R** wesentlich vom Arbeitsmanuskript **A** unterscheidet: Hoiby spart in **R** die intensivierende Verdopplung der vokalen Linie durch den Tenor in der linken Hand des Klaviers für den Höhepunkt der Phrase auf und passt den Klaviersatz so an, dass die rechte Hand gegenüber den liegenden Klängen der Fassung **A** die Kontur der Gesangsstimme von Beginn an mitvollzieht (siehe Notenbeispiel 1).

Ob der 1958 erfolgte Abschluss der ersten Fassung von *The River-Merchant's Wife: A Letter* in Zusammenhang mit Plänen für eine Aufführung oder für eine Publikation steht, lässt sich nicht eruieren.

Leontyne Price als Hoiby-Interpretin

Aufführungen des Liedes sind ab den späten 1960er Jahren dokumentiert, und zwar solche durch die Sopranistin Leontyne Price (geb. 1927), die seit 1961 mit der New Yorker Metropolitan Opera verbunden ist und sich in ihren Liederabenden für amerikanische Komponisten einsetzt. Der auf der Kopie **X** aufscheinende Name ihres Klavierbegleiters David Garvey stellt die Verbindung zu ihr her:

Price felt Hoiby's music was tailor-made for her voice. In a National Endowment for the Arts interview, she recalled being introduced to his songs by her longtime accompanist, David Garvey, saying, »I fell in love with them. It's just the way he writes, and from then on he was on my program often.«¹⁶

Somit ist X als Kopie der Fassung zu verstehen, die von Hoiby an Garvey weitergegeben wurde. Sie enthält wahrscheinlich die Form des Liedes, in der Price es ursprünglich kennengelernt hat. Die erste Erwähnung einer Aufführung von Hoibys *The River-Merchant's Wife: A Letter* durch Price und Garvey stammt aus dem Jahre 1967:

Then five new songs (performed from manuscript) by Lee Hoiby opened Miss Price's treasury of interpretive powers. Colors flowed freely, her intelligence transferred itself into powerful communication and a rare singer of songs was heard. Hoiby was in the audience to share the warm response to his songs: *A River Merchant's Wife*, *The Dust of Snow* [1954], *Summer Song* [1952, rev. 1967], *Winter Song* [1950, rev. 1983] and *In the Wand of the Wind* [1952]. The songs are dramatic ones showing Hoiby to be a first-rate vocal writer... Wonderfully effective, they are a fine addition to the repertoire and to Miss Price's program.¹⁷

Schon bei ihrem Debüt als Liedsängerin in der Carnegie Hall 1965 hat Price mit *Winter Song* und *In the Wand of the Wind* zwei Lieder von Hoiby auf dem Programm. Dieses Recital ist fast vier Jahrzehnte später auf CD veröffentlicht worden¹⁸ und bietet in seinem Aufbau ein gutes Beispiel dafür, wie Price während ihrer gesamten Karriere die Programme ihrer Liederabende zu strukturieren pflegt: Neben italienischen Opernarien von Händel bis Puccini und Liedern der deutschen Romantik, manchmal auch französischen oder russischen Stücken, ist gegen Ende des Programms immer eine Werkgruppe von zeitgenössischen amerikanischen Komponisten vertreten, bevor in der Regel mit Spirituals abgeschlossen wird. Die Sängerin beschreibt dieses Konzept 1971 in einem Interview:

I usually offer a mixed programme – some classical airs, romantic songs – usually Schumann and Strauss – a few operatic arias and fi-

16 Tom Huizenga: Lee Hoiby, Composer For Many Voices, Dies At 85, in: *NPR Classical, Deceptive Cadence*, online, 29. März 2011, www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/03/29/134953693/lee-hoiby-composer-for-many-voices-dies-at-85.

17 Charles Crowder: [Konzertkritik], in: *Washington Post*, 1967, zit. nach Mark Shulgasser: *Music of Lee Hoiby*, online, 2020, <http://markshulgasser.com/music-of-lee-hoiby/>. Ergänzung der Entstehungsdaten der Lieder nach Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 48 f.

18 Leontyne Price: *Leontyne Price Rediscovered. February 28, 1965 Carnegie Hall Recital Debut*, BMG/RCA Victor 09026-63908-2 (2002).

nally an American group and some spirituals. Occasionally I include a Rachmaninov group sung in the original Russian.¹⁹

Lieder von Hoiby, darunter für eine gewisse Zeit auch *The River-Merchant's Wife: A Letter*, sind regelmäßig Teil dieser »American group«. Alle oben im Zusammenhang von Prices frühen Recitals ab der Mitte der 1960er Jahre erwähnten Lieder von Hoiby stammen aus den 1950er Jahren. Auch wenn die diesbezüglichen Angaben in der vorliegenden Literatur eher mit Zurückhaltung aufzunehmen sind – so wird *The River-Merchant's Wife: A Letter* von LaGraff wie Gray ohne Quellenangabe auf »1955 (Rev. 1979)« datiert,²⁰ was sich angesichts der Quellen als ungenau erweist –, kann davon ausgegangen werden, dass Hoiby bei seiner ersten Kontaktnahme mit Price über ihren Pianisten Garvey auf ältere Stücke zurückgreift und die meisten von ihnen zunächst in ihrer Erstfassung belässt: Gemäß Gray scheint lediglich der *Summer Song* schon in den späten 1960er Jahren überarbeitet worden zu sein;²¹ die Quellen zu *The River-Merchant's Wife: A Letter* legen jedoch nahe, dass dies auch für dieses Lied gilt.

Hoibys Zusammenarbeit mit Price erstreckt sich über fast zwanzig Jahre bis zum Karriereende der Sängerin, die 1985 ihren Abschied von der Met nimmt. In den 1970er Jahren geht Hoiby dazu über, neue Lieder für Price zu schreiben, durch welche die älteren Stücke in ihren Recitals sukzessive ersetzt werden – diesem Prozess fällt auch *The River-Merchant's Wife: A Letter* zum Opfer. In die 1985 im Druck erschienene Sammlung *Songs for Leontyne* schaffen es letztlich nur drei von seinen frühen Liedern, und auch nur eines davon unbearbeitet.²²

Diese Entwicklung lässt sich anhand der Programme der Liederabende bei den Salzburger Festspielen nachvollziehen, wo Price schon seit den späten 1950er Jahren durch Herbert von Karajan als Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* und als Leonora in Verdis *Il trovatore* besetzt worden ist und ebenfalls unter Karajans Leitung Solopartien in großen Chorwerken von Bach, Beethoven, Bruckner und Verdi gesungen hat. Später tritt sie in Salzburg nur noch als Liedinterpretin auf und setzt als Teil der üblichen Gruppe von amerikanischen Liedern mit großer Regelmäßigkeit Werke von Hoiby auf das Programm:²³

19 Alan Blyth: Leontyne Price Interview. »It's terrible but you know I just love the sound of my own voice«, in: *Gramophone*, online, August 1971, www.gramophone.co.uk/other/article/leontyne-price-interview-it-s-terrible-but-you-know-i-just-love-the-sound-of-my-own-voice.

20 LaGraff: *The French Songs of Lee Hoiby*, S. 89; Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 50.

21 Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 49.

22 Inhalt von Lee Hoiby: *Songs for Leontyne*, New York: Southern Music Publishing Co., 1985 nach Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 54: *The Doe* (1950, rev. 1983), *Evening* (1983), *Autumn* (1979), *Winter Song* (1950, rev. 1983), *In the Wand of the Wind* (1952), *The Serpent* (1979).

23 Alle Angaben zu den Programmen der Salzburger Festspiele finden sich auf [Anon.]: *Salzburger Festspiele Archiv*, online, 2020, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv>.

- 28. Juli 1975 Psalmvertonungen von Ned Rorem, Robert Starer und Louis White, kein Werk von Hoiby
- 2. August 1977 *The River-Merchant's Wife* von Hoiby, Lieder von Howard Swanson, Dominick Argento und Ned Rorem
- 1. August 1978 Zyklus *Despite and still* von Samuel Barber, keine weiteren amerikanischen Lieder
- 7. August 1980 *The Message* (1977), *The Serpent* (1979) und *Autumn* (1979) von Hoiby, Lieder von Ned Rorem und Celius Dougherty
- 8. August 1981 vier Lieder von Barber, der Anfang des Jahres verstorben ist
- 15. August 1984 *Evening* (1983) von Hoiby, Lieder von Ned Rorem, Margaret Bonds und Celius Dougherty

Demnach debütiert Hoiby als Komponist in Salzburg 1977 mit dem Lied *The River-Merchant's Wife: A Letter*. Die amerikanische Werkgruppe dieses Liederabends wird durch Price noch Anfang 1978 bei Auftritten in den USA wiederholt: Eine Konzertbesprechung aus Ann Arbor, Michigan, vermittelt einerseits die Faszination, die von den abschließenden Spirituals ausgeht (»It was not difficult to imagine a religious gathering with Price leading the congregation [...], the applause was tumultuous«),²⁴ lässt aber auch das begrenzte Verständnis für das Lied von Hoiby offenbar werden, zu dem und zu seinem Komponisten im ansonsten sehr informativen Konzertprogramm auch keinerlei Angaben gemacht werden – nicht einmal zur Herkunft des Liedtextes.²⁵

Following this show stopper [»Pace, pace, mio Dio« aus Verdis *La Forza del Destino*] came several works in English, the first being »The River Merchant's Wife: A Letter.« This is a plaintiff song about a young girl, who at 16 was left by her lover. As his absence nears five months, the song fades away. Girlish sorrow, love and longing dominated this piece, as Price's dynamics caressed the audience with warmth.²⁶

Der schwer vermittelbare Inhalt des Textes dieses Liedes mag dazu beigetragen haben, dass es nach mindestens zehnjähriger Präsenz zugunsten von neuen Kompositionen Hoibys aus Prices Repertoire verschwunden zu sein scheint.

Durch die Verbindung mit der Interpretin Leontyne Price – im Fall von *The River-Merchant's Wife: A Letter* in einem Zeitraum, der spätestens 1967 beginnt und frühestens 1978 endet – lassen sich die vielfältigen Quellen zu diesem Lied zwi-

24 Stephen Pickover: Ann Arbor basks in Price's brilliance, in: *The Michigan Daily*, 27. Januar 1978, S. 5.

25 Leontyne Price: [Konzertprogramm Ann Arbor, 25. Januar 1978], online, https://aadl.org/sites/default/files/documents/pdf/ums/programs_19780125e.pdf.

26 Pickover: Ann Arbor basks in Price's brilliance, S. 5.

schen der 1958 abgeschlossenen Erstfassung und der frühestens 1986 erschienenen Druckfassung zeitlich zumindest annähernd einordnen.

Dass die durch die Xerokopie X überlieferte Fassung von Leontyne Price gesungen worden ist, steht angesichts der Signatur ihres Pianisten David Garvey auf der Vorlage dieser Quelle außer Zweifel; aus welcher Zeit sie jedoch stammt und ob die vielen auf X folgenden Überarbeitungsstadien jeweils auch zur Aufführung durch die beiden gelangt sind, kann nicht entschieden werden, da die Aufnahme des Liedes aus ihrem Liederabend bei den Salzburger Festspielen 1977 nicht zugänglich ist.²⁷

X könnte das in der Konzertbesprechung von 1967 erwähnte »manuscript«²⁸ darstellen und schon während der späten 1960er und frühen 1970er Jahre weiter verändert worden sein, jeweils mit Umsetzung der neuen Fassung durch die Interpretin. Die Änderungen könnten sogar durch Leontyne Price selbst angeregt worden sein. In der Xerokopie X findet sich eine schon in ihrer Vorlage eingetragene Abweichung (*gis*² statt *dis*² auf »[you have been] gone«). Ein solcher Eingriff illustriert Hoibys Bekenntnis zur sukzessiven Anpassung seiner Vokal- und Instrumentalparts an die Bedürfnisse der Interpret*innen: »I never try to make anything difficult. On the contrary, I will simplify as much as I can to make it easy on the performer, and bring out the best the performer has.«²⁹ Hoibys Präsenz als Zuhörer bei Konzerten von Price ist über längere Zeit hinweg immer wieder dokumentiert; falls er darüber hinaus in ihre Proben involviert ist, könnte die folgende Aussage von ihm auch für dieses Lied gelten:

In rehearsing with singers in a new piece, sometimes, when I feel that they want to hold onto a note longer, or like even if they're having trouble with a note, I will change it then. They get very startled by that, because performers these days are used to thinking of the note on the page as carved in granite, and if you reach up with a pencil and scratch it off and write a new one, they think something is really wrong.³⁰

Andererseits könnten die verschiedenen weiteren Stadien von *The River-Merchant's Wife: A Letter* auch erst vom Ende der 1970er oder aus den frühen 1980er Jahren

27 Der Liederabend vom 2. August 1977 im Rahmen der Salzburger Festspiele ist vom Österreichischen Rundfunk (ORF) mitgeschnitten worden. In seiner Radioübertragung, die auch auf YouTube nachzuhören ist (MondOpera: *Leontyne Price – Salzburg Recital 1977*, online, 2016, www.youtube.com/watch?v=-b8XebwhfX8), fehlt ausgerechnet die Gruppe der amerikanischen Lieder, die aber bei einer Übertragung des Konzerts durch die BBC 1978 anscheinend gesendet worden ist (dies gemäß Mitteilung von David Perkins). Nach Auskunft des ORF ist die vollständige Aufnahme des Liederabends mitsamt dem Lied von Hoiby im Archiv vorhanden, durfte dem Autor dieses Beitrags aber aus rechtlichen Gründen nicht zugänglich gemacht werden.

28 Crowder: [Konzertkritik].

29 Duffie: *Composer/Pianist Lee Hoiby*.

30 Ebd.

stammen, als Hoiby eine Druckveröffentlichung des Liedes zu planen beginnt, was auch mit den eingangs zitierten Aussagen zu einer nach einer Unterbrechung von 25 Jahren wieder aufgenommenen Komposition übereinstimmen würde. Price hätte in diesem Falle bis 1978 und eventuell noch länger immer die Fassung **X** gesungen, die nur wenige handschriftlich nachgetragene Anpassungen des Vokalparts enthält, denn bis zur Fassung **X** trifft zweifellos Hoibys eigene Aussage zu, dass die Änderungen an *The River-Merchant's Wife: A Letter* noch nicht als neue Versionen gelten können:

[T]hey really aren't different enough to be called versions. There will be little changes here and there. A measure will be taken out, a note may be slightly altered, dynamics are changed, the metronome markings will be changed, but on the whole I don't really make major changes.³¹

In diesem Sinne überliefert **X** wahrscheinlich die Fassung, die Leontyne Price begleitet von David Garvey bis Ende der 1970er Jahre gesungen hat: Sie wird von Hoiby wohl in den 1960er Jahren durch Anpassung einer Reinschrift der Fassung von 1958 hergestellt und dann nur in Details verändert. Viele Interpret*innen sind gegenüber substanziellen Änderungen an einem einmal einstudierten Notentext sehr zurückhaltend, wie Hoiby selbst weiß: »If a performer learns the early version, they don't want to change it.«³²

Was dann ab den Fassungen **K₁** bis **K₃** vorliegt und was Hoiby »eine echte Revision« nennen würde, folgt wohl erst später. Das Verhalten von Ausführenden einer solchen Überarbeitung gegenüber veranschaulicht er am Beispiel seiner *Violinsonate*:

B[ruce] D[uffie]: What if someone comes to you and says they like the earlier version better?

L[ee] H[oiby]: Then I disagree with them very strongly. (*Laughs*) But I could be wrong. [...] A real revision was my *Violin Sonata*, which I wrote as a student. I knew that it wasn't quite working as a piece, so I just threw it in a box. [...] 20 or 25 years later [...] I added a scherzo and changed the development section. My [pianist] friend Dolores Fredrickson [(1930–2013)] and her husband [violinist John Fredrickson] had already learned the first version and played it, and they didn't want to play the new version.³³

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd.

Der Überarbeitungsprozess

Nach der hier vertretenen Annahme hätte Hoiby Ende der 1970er oder Anfang der 1980er Jahre David Garveys Exemplar **X** kopiert und dieses – zusammen mit der noch in seinem eigenen Besitz befindlichen Vorlage **D₁** – als Ausgangspunkt für die tiefgreifende Überarbeitung in **K₁** bis **K₃** genommen – wohl in Hinblick auf eine Druckveröffentlichung, die sich vor dem eigentlichen Druck **E** zunächst noch in der neuen Vorlage **D₂** niedergeschlagen hat.

Als entscheidend für die Datierung erweist sich, dass die neu eingelegten Seiten in **D₁**, die noch nicht für Fassung **X**, jedoch ab Fassung **K₁** eingefügt worden sind (und bis **K₃** dort überdauert haben), aus einer anderen Komposition Hoibys wieder verwendet sind, nachdem ihr ursprünglicher Inhalt radiert worden, aber besonders am oberen Rand noch lesbar geblieben ist: Es handelt sich um Blätter aus Ensemblestimmen (»Harp«, S. 3; »Flute«, S. 4; »Trumpet«, S. 5; »Oboe«, S. 9); zusätzliche Angaben (u. a. »Scrooge Entrance«, S. 3; »Scrooge's Last Struggle«, S. 4; »Skating«, S. 5) deuten darauf hin, dass es sich dabei um Material zu Hoibys Musik zur vom Sender ABC produzierten Fernsehadaptation von Charles Dickens' *A Christmas Carol* handelt, die zu Weihnachten 1981 erstmals gesendet worden ist.³⁴

Auch dieser Umstand lässt natürlich keine exakte Datierung zu, stützt aber die Hypothese, dass die Überarbeitungsschritte ab Fassung **K₁** erst in den 1980er Jahren erfolgt sind, als Leontyne Price das Lied wohl gar nicht mehr im Repertoire hat. Möglicherweise wird auch *The River-Merchant's Wife: A Letter* für eine Publikation im Rahmen der *Songs for Leontyne* (1985) in Betracht gezogen, bevor das Lied schließlich in den *Fourteen Songs* landet (frühestens 1986, möglicherweise auch erst etwa 1990).³⁵ Diese Sammlung ist auf jeden Fall noch in Hoibys eigenem Verlag Rock Valley Music Company in Long Eddy, NY, erschienen (benannt nach seinem ländlichen Wohnsitz in Upstate New York), während andere seiner Werke in dieser Zeit schon durch die großen amerikanischen Musikverlage übernommen werden.

In the mid-80s, many of Hoiby's songs that had only been available from his own publishing companies, Aquarius Music Company or Rock Valley Music Company, became available through major publishers such as Theodore Presser Company, G. Schirmer, Inc. and Southern Music Pub-

34 Fred Guida: *A Christmas Carol and Its Adaptations. A Critical Examination of Dickens's Story and Its Productions on Screen and Television*, Jefferson, NC/London: MacFarland & Co., 2000, S. 207 f.

35 Die undatierten *Fourteen Songs* könnten auch erst Jahre später erschienen sein, denn auf der Rückseite des Hefts ist ein Katalog ausgewählter Werke von Hoiby abgedruckt, darunter auch Stücke, die laut Grey erst Anfang der 1990er Jahre komponiert respektive veröffentlicht worden sind; denkbar wäre natürlich auch, dass es sich um einen später aktualisierten Verlagskatalog anlässlich eines ansonsten unveränderten Nachdrucks des Notentextes handelt. Die ebenfalls in diesem Heft enthaltenen *Two Songs from Villiers de l'Isle Adam* sind am Ende mit dem Kompositionsdatum (3.12. respektive 25.11.1952) und mit dem Vermerk »revised 1979 NYC« versehen. Hoiby: *Fourteen Songs*, S. 59, 61.

lishing Company, Inc. [...] Hoiby wrote the preponderance of his songs after his return to composition in the 1980s, more than ninety songs.³⁶

Nachdem Hoiby zu Beginn der 1970er Jahre in seiner vor allem durch Opern geprägten Komponistentätigkeit eine Pause eingelegt und sich aufs Klavierspiel konzentriert hat, kehrt er Ende des Jahrzehnts wieder zum Komponieren zurück³⁷ – unter anderem eben auch zu einer Überarbeitung seines Liedes *The River-Merchant's Wife: A Letter*.

Eine grobe Übersicht über die Änderungen, die die verschiedenen vorliegenden Fassungen gegenüber ihrer jeweiligen Vorgängerin vornehmen, findet sich in Tabelle 2. Das zentrale Dokument für das Verständnis des ganzen Überarbeitungsprozesses ist die Druckvorlage **D₁**, die ursprünglich in einer ziemlich getreuen Abschrift der Reinschrift **R** von 1958 bestanden haben muss und – so die hier vertretene Hypothese – in Zusammenhang mit den ersten Aufführungen des Liedes ab Ende der 1960er Jahre angefertigt worden sein könnte, wahrscheinlich schon damals in Hinblick auf eine dann nicht realisierte Publikation. Der ursprüngliche Zustand von **D₁** kann nicht mehr vollständig rekonstruiert werden, da Hoiby für jede neue Fassung (**X** und **K₁–K₃**) diese Reproduktionsvorlage immer weiter verändert hat, nicht nur durch Überschriften, sondern auch durch Überkleben von einzelnen Stellen und durch Ersetzen ganzer Seiten. Der letzte Stand von **D₁** ist der einer Vorlage für **K₃**, welche Fassung wiederum direkt die mit »© 1986« bezeichnete, von Grund auf neu geschriebene Druckvorlage **D₂** vorbereitet.

[D₁] hypothetischer Urzustand [S.]	X	K₁	K₂	D₁ überlieferter Zustand	K₃
	Auf der Vorlage dieser Kopie: Signatur und Fingersätze D. Garvey; Bleistift, violetter Farbstift, »some bars not corrected«	Bleistift, violetter Farbstift, weiße Korrekturflüssigkeit, roter Filzstift.; Fingersätze, »LH« [i.e. Lee Hoiby]	»Changes«	Aufklebungen, ersetzte Seiten (3: »Harp«, 4: »Flute«, 5: »Trumpet«, 9: »Oboe«)	Senkrechte Striche mit blauem Farbstift (Planung Zeilenumbruch für D₂); Fingersätze
[1] While my hair was still cut straight across my forehead I played about the front gate, pulling flowers.	[1] »my hair was still cut straight across«; »played about the«	[1] »While«; »forehead I played about the front gate, pulling flowers«	[1] »gate«; »flowers«	[1] <i>Andante</i> (5 neue Takte als Ritornell mit Metronomangabe)	[1] Metronomangabe bei <i>Allegretto</i>

36 Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 42 f.

37 Ebd., S. 37–39.

[D ₁]	X	K ₁	K ₂	D ₁	K ₃
[2] You came by on bamboo stilts, playing horse, You walked about my seat, playing with blue plums. And we went on	[2] »bamboo stilts, play-«; »seat«; Fingersätze D. Garvey	[2] »stilts«; » <u>you walked about my seat</u> «, » <u>playing with blue plums</u> «	[2] z. T. nochmals die gleichen Änderungen wie K1; Streichung von riten. – a tempo	[2]	[2] Ped. (wird später nicht übernommen)
[3] living in the village of Chokan: Two small people, without dislike or suspicion. At fourteen I married My Lord	[3] ritard.; Streichung der nicht mehr gültigen Ankündigung des Taktwechsels am Seitenende	[3] ganze Seite neu geschrieben: Neufassung von »-picion. At fourteen I married my Lord«			[3] »-like or sus-«, rhythmische Änderungen
you.		[4] ganze Seite neu geschrieben und größtenteils neu komponiert			
[4] I never laughed, being bashful. Lowering my head, I	[4] » <u>I never laughed, being bashful</u> «; »looked at the« (Rh.); Streichung eines Taktes zwischen »back.« und »At«	[5] ganze Seite neu geschrieben und größtenteils neu komponiert			
looked at the wall. Called to, a thousand times, I never looked back. At fifteen I stopped scowling,					
[5] I desired my dust to be mingled with yours Forever and forever, and forever. Why should I climb the look-out?	[5] ganze Seite neu geschrieben; <i>ritard.</i> – <i>a tempo</i>	[6] unteres Drittel der Seite neu geschrieben ab »-er. Why«	[6]	[6] Oktavierung von »Why should I climb the look-out?«	[6]
[6] At sixteen you departed You went into far Ku-to-yen, by the river of swirling eddies, And you have been gone five months. The	[6] Portatostriche an verschiedenen Stellen; »gone five months« zurück zu Fassung R geändert	[7] rhythmische und dynamische Konkretisierungen, ansonsten quasi unveränderte ehemalige Seite 6			

[D ₁]	X	K ₁	K ₂	D ₁	K ₃
[7] monkeys make sorrowful noise overhead. You dragged your feet when you went out. By the gate now, the moss is grown, the differ- ent mosses, Too deep to	[7] untere Hälfte der Seite ab »By the« neu geschrie- ben	[8] untere drei Viertel der Seite ab »(head)« nochmals neu geschrieben			
[8] clear them a- way! The leaves fall early this au- tumn, in wind. The paired butterflies are already yellow with	[8] ca. zwei Takte zu Beginn leer überklebt	[9] oberes Viertel der Seite »clear them away!« nochmals neu geschrieben; Änderungen am Beginn von <i>a tem- po</i> und des Rhyth- mus bei »-flies are already«	[9] großteils gestrichen, »new page« und An- deutung der Verlänge- rung durch Wiederho- lungszei- chen	[9] [nur oberstes System, Rest leer]	[10] [Ersatz des obersten Systems durch eine Vor- weg-Wiederholung]
[9] August Over the grass in the West garden; They hurt me. I grow old-	[9] »over« (Rhyth- mus); » <u>they hurt me</u> « (Oktavierung im Klavier)	[10] kleine rhyth- mische Ände- rungen in der Singstimme	[10] ganz gestrichen, »new page«	[11] unteres System neu geschrieben und angesetzt, Änderungen schon davor	
[10] er. If you are coming down through the narrows of the river Kiang, Please let me know beforehand, And I will come out to	[10] Reduktion und rh. Änderung des Liegetons	[11]		[12] ehemalige Seite 11 mit neuer Nummer; »quasi recit.«	
[11] meet you As far as Cho-fu-sa.	[11] ganze Seite neu geschrieben: Verlängerung des Schlusses		[12] pro- visorische- Überkle- bung (»Cho-fu- sa« neu im ¾-Takt)	[13] neue definitive Überklebung für »Cho-fu-sa«	

Tab. 2: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Übersicht über die Bearbeitungsschritte zwischen den (in der Tabelle nicht aufgeführten) Stadien A/R und D₁/E (also zwischen 1958 und frühestens 1986), dargestellt anhand der Eingriffe in die sich stetig wandelnde Vorlage D₁. Bei den verschiedenen Fassungen angeführte Textauschnitte weisen Änderungen in der Singstimme auf, mit Unterstreichungen auch Änderungen in der Begleitung. Legende für die Schattierung:

Detailänderungen	Ersatz von Teilen von Seiten	Ersatz von ganzen Seiten	Nochmaliger Ersatz von Teilen der neuen Seiten
------------------	---------------------------------	-----------------------------	---

A (1954) R (1958) X (1967?) K₁ (1982?) K₂ D₁ K₃ D₂ E (1986)

ritard.

like or sus-like or sus-like or sus-like or sus-like or sus-like or sus

ritard.

pp *pp* *p* *p* *pp*

Die Druckfassung nach 1986

388

Angesichts Hoibys Gewohnheit, quasi bei jedem Durchsehen des Notentextes eines älteren Werkes wieder Details daran zu ändern, ist es schwierig zu entscheiden, welche der Änderungen in E gegenüber D als solche beabsichtigt sind und welche schlicht Versehen beim Erstellen der neuen Druckvorlage darstellen könnten; ganz fehlerfrei ist der Druck der *Fourteen Songs* jedenfalls nicht.³⁸

Ein Bezug zu Harry Partchs Li-Bai-Vertonungen?

Es gibt in *The River-Merchant's Wife: A Letter* Stellen, die durch alle Fassungen hindurch nur geringfügig angetastet werden und gleichsam von Anfang an feststehen. Dazu gehört das zunächst mit »freely« und ab der Fassung D₁/K₃ mit »quasi recitativo« bezeichnete, sprechgesangsartige »If you are coming down through the narrows of the river Kiang« kurz vor dem Ende des Liedes (Notenbeispiel 3) – eine Passage, die in ihrer völligen Reduktion auf die Einstimmigkeit und sogar nur auf einen einzigen wiederholten Ton im Zusammenhang des im übrigen für alle Beteiligten eher anspruchsvollen Liedes aus dem Rahmen fällt.

The image displays a musical score for the piece 'The River-Merchant's Wife: A Letter'. It shows four systems of music, each representing a different edition or version of the work. The lyrics are 'If you are coming down through the narrows of the river Kiang'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, sf). The editions are labeled as A, R, X, K₁, K₂, D₁, and E. The tempo/mood markings include 'freely', 'Meno mosso', and 'quasi recit.'.

Notenbeispiel 3: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Vergleich der Stelle »If you are coming down through the narrows of the river Kiang« in allen vorliegenden Fassungen

38 Um einerseits die in E enthaltene letzte bekannte Fassung des Liedes durch eine kritische Edition ergänzen zu können und andererseits Gelegenheit zu geben, die Abweichungen dieser Endfassung von der ersten Fassung (1958) zu studieren, ist in den Materialien eine neue Edition der Fassung E samt Editionsbericht zum Download bereitgestellt: <http://doi.org/10.26045/po-018>.

Dieser auffallende musikalische Moment lässt Assoziationen an gewisse Stellen im Frühwerk von Harry Partch (1901–1974) zu,³⁹ der ebenfalls Gedichte von Li Bai vertont hat, wenn auch nicht *The River-Merchant's Wife: A Letter*. Die angesprochene Stelle in Hoibys Vertonung steht am Schluss dieses Gedichts:

If you are coming down through the narrows of the river Kiang,
Please let me know beforehand,
And I will come out to meet you,
As far as Cho-fu-Sa.⁴⁰

Hier wendet sich die fiktive Schreiberin des Briefes, den das Gedicht darstellt,⁴¹ nach der Erzählung der Vergangenheit ihrer Ehe und der Schilderung der Gegenwart ihrer Verlassenheit einer möglichen Zukunft zu, in der ihr Mann zu ihr zurückkehrt und sie selbst ihm entgegenreist. In dieser Spannung zwischen der äußerlichen Ruhe des Wartens und ungestümen, weiträumigen Bewegungen in der Vorstellung wird auch die Ambivalenz der Gefühle des lyrischen Ichs greifbar, und darin liegt wohl der emotionale Kern dieses Gedichts.⁴² Musikalisch wiedergegeben wird dieser Moment in Hoibys Vertonung durch die völlige Beruhigung und Reduktion der Begleitung und auch aller Parameter der Gesangsstimme, die sich in ihrer Bewegung auf einen einzigen repetierten Ton in tiefer Lage beschränkt.

Hoiby ist als Mitglied des Ensembles von Studierenden, mit dem Partch während seines Aufenthalts an der University of Wisconsin-Madison 1944–1947 verschiedene seiner Werke aufführt und einspielt, der regelmäßige Spieler der Kithara und somit aus zahlreichen Proben gründlich mit Partchs Werken vertraut. Noch im Rückblick 35 Jahre später stellt er fest: »We enjoyed playing the bizarre games he devised for us.«⁴³

Die angesprochene – im Sinne von Partch gewissermaßen ›monophone‹ – Stelle in Hoibys *The River-Merchant's Wife: A Letter* erinnert dabei weniger an Gelegenheitswerke Partchs wie die *Yankee Doodle Fantasy* (1944) oder an die Kompo-

39 Zu Aspekten von Lee Hoibys Biografie, seinem Verhältnis zu Harry Partch, weiteren Literaturhinweisen und einer Edition von Partchs Briefen an Hoiby 1948–1958 siehe Martin Skamletz: »Of course I am a weak shadow of Lee Hoiby as a Kitharist.« Five letters by Harry Partch, 1948–1958«, in diesem Band, S. 399–435.

40 Pound: *Cathay*, S. 12.

41 Vollständiger Text des Liedes in Tabelle 2. Zum Genre des fiktiven Briefes siehe Ronald Bush: Pound and Li Po. What Becomes a Man, in: *Ezra Pound Among the Poets*, hg. von George Bornstein, Chicago: University of Chicago Press, 1985, S. 35–62, hier S. 40 f. (mit Zitat aus Arthur Cooper: *Li Po and Tu Fu*, London: Penguin, 1973, S. 127): »As a Sinologist [i.e. Cooper] has recently pointed out, the river merchant of the poem would have been understood by Li Po's contemporary readers as the poet himself, and the poem read as »a love-poem to his wife but written as if from her to him, which was a common Chinese practice at the time.«

42 Vgl. Bush: Pound and Li Po, S. 41 f.

43 Brief Lee Hoiby an Bob Gilmore, 25.03.1989 [recte 1990], Privatsammlung.

sitionen, die seine Erfahrungen als Wanderarbeiter (»Hobo«) während der Großen Depression der 1930er Jahre reflektieren – etwa *Barstow* (entstanden ab 1941), *San Francisco* oder *U.S. Highball* (beide ab 1943) –, sondern vielmehr an die auf literarischen Vorlagen im weitesten Sinne basierenden Werke wie *Two Settings from Joyce's Finnegans Wake* (1944), *Dark Brother* (ab 1942), *By the Rivers of Babylon* (ab 1931) oder eben die *Poems* beziehungsweise *Lyrics by Li Po* (ab 1930, im Folgenden kurz als *Lyrics* bezeichnet).⁴⁴

Wie einige wenige ausgewählte Beispiele aus den *Lyrics* zeigen, vertont Partch zentrale Momente des Innewerdens von Einsamkeit und Vergänglichkeit kurz vor Schluss der jeweiligen Gedichtvorlage in ähnlicher Weise wie Hoiby: als rezitativische Tonwiederholung mit noch weiter reduzierter Begleitung (die in den *Lyrics* lediglich durch die Adapted Viola ausgeführt wird).

Im Lied *By the Great Wall* ist schon zu Beginn die Stelle »It is a season of sorrow that she scarce can endure« in dieser Art gesetzt, worauf am Schluss beinahe unbegleitet, nur unterbrochen durch Pizzicato-Akkorde der Viola mit anschließendem Glissando folgt: »There is not an hour but she, alone, unseen, / Weeps – only to learn how futile all her tears are.«⁴⁵

Das unbegleitete mikrotonale Melisma auf das Wort »Weeps« kann dabei als Urbild eines bei Partch ebenfalls mit solchen Stellen verbundenen Motivs gesehen werden, das zum Beispiel in *A Dream* zwischen den Versen »All things pass with the east-flowing water« und »I leave you and go – when shall I return?«⁴⁶ zu einer (mikrotonal hyper-)chromatischen Imitation zwischen Singstimme und Viola führt – dies auf die nicht in Li Bais Text enthaltenen Exklamationsilben »Uh duh«.

Bei Hoiby entspricht dem die Imitation zwischen der Singstimme und verschiedenen Registern des Klaviers auf »They hurt me« (Notenbeispiel 4, T. 110–114). Die ungewohnte Abfolge von Dreiklängen in der melodischen Linie des Klaviers (T. 114–118) ist vielleicht als Echo von Partchs dreiklangähnlichen Hexad-Stimmungen zu verstehen, die Hoiby im Ensemble in Madison jahrelang auf der Kithara gespielt hat. Überhaupt kann wohl die Klanglichkeit der ganzen Stelle, in der Dominantseptakkorde und andere tritonushaltige Klänge dominieren, als eine Anspielung auf Partchs auf der Obertonreihe basierendes Stimmsystem interpretiert werden.

In Partchs *I Am a Peach Tree* folgt auf das auf einem wiederholten Ton komponierte »Passing, you looked down on me an hour; then went on forever«⁴⁷ ein ausgedehntes »Oa da doo«. In diesem durchgehend *pizzicato* begleiteten Lied sind auch wieder mit Glissando abgeschlossene gezupfte Akkorde eingesetzt.

Der lange und nur auf Silben wie »ü« und »ta« gesungene Mittelteil von *Before the Cask of Wine* nach der monophonen Textstelle »The fleeting light deceives man, / Brings

44 Datierung aller Werke nach McGeary: *The Music of Harry Partch*. Zu den von McGeary so genannten *Poems by Li Po* siehe ebd., S. 75–93.

45 Li Bai: *The Works of Li Po*, S. 78.

46 Ebd., S. 116 f.

47 Ebd., S. 104.

soon the stumbling age«⁴⁸ steht zudem im 5/8-Takt wie weite Teile von Hoibys *The River-Merchant's Wife: A Letter* – ein für den ansonsten kompositorisch ausgesprochen traditionell ausgerichteten Hoiby ein eher ungewöhnliches Charakteristikum, das sich ebenfalls auf Partch beziehen könnte.

Die monophone Stelle in *On the Ship of Spice-Wood* schließlich – von ausgedehntem »Ho-oh ah« gefolgt – kann die Einsicht in die Vergänglichkeit aller Dinge zumindest im Sinne einer Verklärung der Poesie ins Positive wenden: »Oh, deathless poetry!«⁴⁹

Notenbeispiel 4: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Fassung D₂:
eine Stelle mit möglichen Anspielungen auf Partch

Diese musikalisch verwandten Stellen bei Partch sind wegen der gerade im Fall der *Lyrics* fast unüberschaubaren Vielfalt an Quellen, in denen Partch ganz verschiedene Notationssysteme zur Anwendung bringt,⁵⁰ hier ganz ohne Notenbeispiele

48 Ebd., S. 143.

49 Ebd., S. 25.

50 Vgl. 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 (mit Dank für weitere Hinweise zu Partchs Stimmungen), und McGeary: *The Music of Harry Partch*, Illustrations 2–5 (zwischen S. 128 und 129), wo verschiedene Quellen u. a. von *The Long-Departed Lover* abgedruckt sind, dem ersten von Partch komponierten Gedicht von Li Bai (1930) und offenbar seiner frühesten Komposition, die er nicht selbst vernichtet hat. Vgl. ebd., S. 4, 75–93, 124, 132 f.

von Partch besprochen. Ihre Auswahl ist bewusst auf diejenigen Stücke aus seinen *Lyrics* beschränkt, die in den frühen Aufnahmen dieses Werks enthalten sind und die Hoiby aus erster Hand gekannt haben muss. Auch wenn er als Spieler der in diesem Werk nicht besetzten Kithara nicht direkt an der Einstudierung der *Lyrics* beteiligt gewesen ist, kann es als sehr wahrscheinlich angesehen werden, dass er nicht nur mit der 1947 veröffentlichten Teilaufnahme der *Lyrics* vertraut ist⁵¹ (und möglicherweise zusätzlich mit den Aufnahmen aus Chicago 1942),⁵² sondern als regelmäßiges Mitglied von Partchs Ensemble auch die Proben, Aufnahmen und Aufführungen⁵³ der *Lyrics* mitverfolgt hat, also auch dieses Werk im Detail kennt.

Neben diesen nur an wenigen musikalischen Phänomenen festgemachten, aber immerhin anhand vorliegenden Notenmaterials zu verifizierenden Beobachtungen zur hypothetischen Bezugnahme von Hoiby auf Partch finden sich noch weitere Gemeinsamkeiten hinsichtlich Texten, die von beiden Komponisten verwendet worden sind.

- Von dem auch von Partch vertonten Li-Bai-Gedicht *The Night of Sorrow* gibt es eine Version von Hoiby, die laut Scott LaGriff aus den »1970er Jahren« stammt und nicht zugänglich zu sein scheint.⁵⁴
- Außerdem hat Hoiby laut derselben Quelle schon »1955« – also in zeitlicher Nähe zum Beginn der Arbeit an *The River-Merchant's Wife: A Letter* – im Rahmen seiner ebenfalls nur bibliografisch greifbaren *Songs of the Fool* für Stimme und Laute nach Shakespeares *Twelfth Night* mit *Come Away, Death* einen Text vertont,⁵⁵ der auch Teil von Partchs »Three Settings for Guitar (Adapted) and Voice« namens *December, 1942* ist.⁵⁶ Diese Vertonung von Partch geht ihrerseits wohl wieder auf eine Anregung

51 *Ten Settings of Lyrics by Li Po* (1947): *An Encounter in the Field, On Hearing the Flute at Lo-Cheng, The Intruder, I am a Peach Tree, With a Man of Leisure, A Midnight Farewell, Before the Cask of Wine, A Dream, On the Ship of Spice-Wood, By the Great Wall* (ebd., S. 164f.). Wiederveröffentlichung dieser Aufnahmen auf der CD *Enclosure 2*.

52 *On the City-Street, The Intruder, The Night of Sorrow, On Hearing the Flute at Lo-Cheng, An Encounter in the Field, A Dream* (ebd., S. 76).

53 Ronald Wiecki, der die Programme von Partchs Konzerten in Madison im Frühjahr 1945 wiedergibt, erwähnt keine Aufführung der *Lyrics by Li Po*; Bob Gilmores Partch-Biografie zitiert Partchs *Report to the University of Wisconsin Research Committee on my Work Under Grant for 1945–46*, der eine Aufführung ausgewählter Stücke aus den *Lyrics* im Rahmen eines Vortrags im Frühjahr 1946 anführt. Ronald V. Wiecki: *Relieving »12-Tone Paralysis«*. Harry Partch in Madison, Wisconsin, 1944–1947, in: *American Music* 9 (1991), S. 43–66, hier S. 46–48, bzw. Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven/London: Yale University Press, 1998, S. 169 und 430 (Anm. 49).

54 Erwähnt in LaGriff: *The French Songs of Lee Hoiby*, S. 89 (»1970s«).

55 Ebd., S. 90.

56 McGeary: *The Music of Harry Partch*, S. 42.

durch die Version von *Come away, Death* von Douglas Moore (1893–1969) zurück, von der Partch ebenfalls 1942 in Chicago eine Tonaufnahme herstellt und die er in seinem Buch *Genesis of a Music* als Muster für monophonisches Denken zitiert.⁵⁷

Hoiby und Partch

Als der 1926 geborene Hoiby im Jahr 1944 Partch kennenlernt, ist er Student des Pianisten Gunnar Johansen (1906–1991) an der University of Wisconsin-Madison. Er führt seine Klavierstudien ab 1947 noch bei Johansens eigenem Lehrer, dem Busoni-Schüler Egon Petri (1881–1962), am Mills College in Oakland fort, um sie aber ab 1948 zugunsten eines Kompositionsstudiums bei Gian Carlo Menotti am Curtis Institute in Philadelphia aufzugeben; erst 1978 absolviert er – nachdem er in den 1970er Jahren die schon angesprochene Pause in seinem Komponieren zur Wiederaufnahme seiner pianistischen Tätigkeit genutzt hat – sein öffentliches Debüt als Pianist in New York.⁵⁸

Hoiby hat in späteren Jahren seine Hinwendung zur Komposition als Ergebnis der Weitergabe seiner jugendlichen Kompositionsversuche – darunter die oben angesprochene *Violinsonate* – durch einen Studienkollegen quasi gegen seinen eigenen Willen dargestellt, die zu seiner Aufnahme durch Menotti in Philadelphia führte;⁵⁹ es sei hier demgegenüber die These vertreten, dass die drei Jahre 1944–1947, die Hoiby als Kithara-Spieler in Partchs Ensemble in Madison verbracht hat, sicher in nicht geringem Maße dazu beigetragen haben, sich seriöser mit der Frage auseinanderzusetzen, ob seine Karriere die eines lediglich reproduzierenden oder aber eines kreativen Künstlers sein sollte.

Dass Hoiby letztendlich zum tonalen und aus der Sicht der Avantgarde der 1950er bis 1970er Jahre geradezu reaktionären Komponisten geworden ist, der mit einschlägigen Werturteilen auch nicht hinter dem Berg gehalten hat, sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese ästhetische Entwicklung Hoibys zumindest noch während der 1950er Jahre in stetiger Abstimmung mit, allerdings wohl auch in zunehmender innerlicher Abgrenzung von dem als künstlerischen Mentor erlebten Partch erfolgt ist, der Hoibys Hinwendung zur Komposition grundsätzlich mit Interesse verfolgt, aber mit so idiosynkratischen wie apodiktischen ästhetischen Urteilen begleitet hat. Während Hoiby ihm gegenüber nach Bestätigung für seine Wahl des mit Partchs Ideen völlig inkompatiblen Menotti als Kompositionslehrer sucht, erwähnt er seinem anderen künstlerischen Mentor Petri gegenüber umge-

57 Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974 [1949], S. 36.

58 Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 37.

59 Ausführlich wiedergegeben ebd., S. 26 f.

kehrt sogar eigene »experiments with the forty-three tone scale«, die nicht anders als unter dem Einfluss Partchs stehend zu begreifen sind.⁶⁰

Gerade in den 1950er Jahren, während derer Hoiby – zunehmend in die künstlerische Selbständigkeit entlassen – mit Partch wie Petri weiterhin Briefkontakt hält und in deren Verlauf er seinen persönlichen Weg als Opernkomponist in der Nachfolge Menottis findet, könnte für Hoiby durchaus das Bedürfnis entstanden sein, sich kompositorisch mit dem ehemaligen Mentor Partch zu beschäftigen und gewissermaßen mit ihm abzuschließen. Die Vertonung von *The River-Merchant's Wife: A Letter* wäre in diesem Sinne als Teil einer umfassenderen ästhetischen Auseinandersetzung mit Partch zu verstehen – sozusagen mit »my juvenile endeavors in the realm of the avant-garde«, wie Hoiby es im Rückblick dem Partch-Biografen Bob Gilmore (1961–2015) gegenüber formuliert.⁶¹

Die im Liedschaffen Hoibys erratisch für sich stehende Wahl eines Textes von Li Bai, die per se schon auf Partch verweist, lässt möglicherweise auch noch eine tiefergehende biografische Interpretation zu. Als Gilmore um 1990 Material für seine Partch-Biografie sammelt, wird der homosexuelle Hoiby zu einer seiner Auskunftspersonen zum Thema von Partchs eigener Homosexualität. Hoiby vermittelt in seinem Austausch von Briefen, Dokumenten und besprochenen Tonkassetten mit Gilmore, von dem Auszüge auch in dessen Buch nachzulesen sind,⁶² den Eindruck, dass Partch in seiner Zeit in Madison quasi asexuell gelebt habe:

He never made the slightest advance to either me or Bill Wendlandt (as far as I know). I don't know if he had any active sex life when I knew him, or not. I think he was so engrossed in his life's work that probably sex took a back seat, so to speak.⁶³

Aus Partchs erhaltenen Briefen an Hoiby aus den Jahren 1948–1958 ergibt sich hingegen ein etwas differenzierteres Bild, das annehmen lässt, dass Partch für ihn und Bill Wendlandt, den Sänger im Ensemble in Madison, durchaus auch ein im weitesten Sinne erotischer Bezugspunkt gewesen sein muss, dass aber diese Spannung – wenn sie je mehr als platonische Schwärmerei war – schon 1948 durch Partch nicht mehr erwidert worden ist, was auf Seiten Hoibys möglicherweise Frustration ausgelöst hat.

Ob daraus geschlossen werden kann, dass Hoibys Komposition von *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Mitte der 1950er Jahre begonnen, auch seine eigene Stellung gegenüber dem nach mehreren Jahren des Zusammenseins in »Chokan« Madison mittlerweile in die Entfernung von »Ku-to-Yen« Kalifornien entschwunde-

60 Brief Egon Petri an Lee Hoiby, 09.12.1948, Privatsammlung.

61 Brief Lee Hoiby an Bob Gilmore, 25.03.1989 [recte 1990]. Zur Li-Bai-Vertonung von Ben Johnston (1926–2019), die möglicherweise ebenfalls in Auseinandersetzung mit Partch entstanden ist, siehe Marc Kilchenmann: »Ben Johnstons *Three Chinese Lyrics*«, in diesem Band, S. 437–451.

62 Gilmore: *Harry Partch*, S. 160.

63 Brief Lee Hoiby an Bob Gilmore, 25.03.1989 [recte 1990].

nen ›river-merchant‹ Partch reflektieren und gewissermaßen objektivieren will, muss Spekulation bleiben – erst recht, ob Hoiby ihm auch bis nach ›Cho-fu-Sa‹ entgegengefahren wäre, hätte Partch ihm Bescheid von seiner bevorstehenden Rückkehr gegeben.

Spätestens nach seiner eigenen Heimkehr von einem Fulbright-Aufenthalt in Rom 1952/53 und mit seiner beginnenden Akzeptanz als Opernkomponist fühlt sich Hoiby wohl innerlich gefestigt genug, um in dieser Weise den Abschluss seiner wie auch immer gearteten Beziehung zu Partch in Angriff nehmen zu können. Er ›bleibt‹ bei diesem Unterfangen zunächst wie eingangs zitiert ›stecken‹ und schließt die erste Fassung dieses Liedes erst vier Jahre später ab (laut Manuskript am 28. April 1958); dies koinzidiert mit dem Ende seines Briefwechsels mit Partch, dessen letzter erhaltener Brief an Hoiby mit 23. Juli 1958 datiert ist.

Wie diskret und indirekt in dieser Zeit zwischen homosexuellen Künstlern sogar in der privaten Kommunikation mit persönlichen Beziehungen umgegangen wird und wie sehr dabei Nostalgie und Sublimierung, vielleicht oft auch nur unrealisierte Wunschträume eine zentrale Rolle spielen, zeigt Hoibys Kontakt mit dem Schriftsteller Tennessee Williams (1911–1983), mit dem er in den 1960er Jahren zusammenarbeitet:

Lee Hoiby and Tennessee Williams worked together on the operatic setting of [Williams's play] *Summer and Smoke*, with a libretto by Lanford Wilson, which premiered at the St Paul Opera in 1971. Williams had accompanied Hoiby to the opening night of his first full length opera *A Month in the Country* (then in an early version titled *Natalie Petrovna*) in September 1964. The finale of that work was widely praised, with Paul Hume of the Washington Post calling it »an octet of overwhelming beauty... This is a supreme moment in opera, and Hoiby's genius has done nothing finer.« Even Tennessee, who had a distinct dislike for opera, liked »all those voices at the end singing together« and therefore offered Hoiby the highly coveted choice of any of his plays. »Take your pick!« He chose the delicate *Summer and Smoke*, which is still the only play Williams allowed to be made into an opera.⁶⁴

Im Jahr 1966, also mitten in der Zeit ihrer künstlerischen Zusammenarbeit (laut eingangs zitierter eigener Aussage arbeitet Hoiby ganze vier Jahre lang an *Summer and Smoke*), schreibt Williams an Hoiby:

When shall we two meet again? Let me know when you have a free evening in the city. We can play some lovely records on my stereo-Hi

64 Beschreibung eines Manuskripts von Tennessee Williams aus dem Nachlass von Hoiby in einem Auktionskatalog, auf der Basis von Informationen seines Lebenspartners Mark Shulgasser: [Anon.]: *Bonhams. Fine Literature, Featuring Two Private Collections. Los 138. Williams, Tennessee*, online, 2019, www.bonhams.com/auctions/25264/lot/138/.

Fi and I can go on lamenting the fact that I didn't meet you twenty years ago.⁶⁵

Was wäre geschehen, wäre Hoiby zwanzig Jahre früher Williams und nicht Partch begegnet? Möglicherweise hätte sich Hoiby dann gar nicht entschieden, Komponist zu werden; er wurde damals als Partchs Adept in Madison überhaupt erst auf den Weg zur Komposition gebracht. Die sich – für ein kurzes Lied in ungewöhnlicher Weise – über mehr als dreißig Jahre hinziehende Entstehungsgeschichte seines möglicherweise der Auseinandersetzung mit Partch gewidmeten Liedes mag schließlich erst durch dessen Ableben 1974 den entscheidenden Impuls zu ihrem definitiven Abschluss empfangen haben.

Literatur

(Zugriff auf alle Internetquellen am 14.09.2020)

[Anon.]: *Bonhams. Fine Literature, Featuring Two Private Collections. Los 138. Williams, Tennessee*, online, 2019, www.bonhams.com/auctions/25264/lot/138/.

[Anon.]: *Bonhams. Fine Literature, Featuring Two Private Collections. Los 140. Williams, Tennessee*, online, 2019, www.bonhams.com/auctions/25264/lot/140/.

[Anon.]: *Leontyne Price and David Garvey Autographs 1959*, online, 2020, www.worthpoint.com/worthopedia/leontyne-price-david-garvey-142909317.

[Anon.]: *Music Composition. Lee Hoiby*, online, 2020, www.macdowellcolony.org/artists/lee-hoiby.

[Anon.]: *Salzburger Festspiele Archiv*, online, 2020, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv>.

[Anon.]: *The Music of Lee Hoiby*, online, 2019, www.leehoiby.net/songs-with-piano.html.

Blyth, Alan: Leontyne Price Interview. »It's terrible but you know I just love the sound of my own voice«, in: *Gramophone*, August 1971, www.gramophone.co.uk/other/article/leontyne-price-interview-it-s-terrible-but-you-know-i-just-love-the-sound-of-my-own-voice.

Bush, Ronald: Pound and Li Po. What Becomes a Man, in: *Ezra Pound Among the Poets*, hg. von George Bornstein, Chicago: University of Chicago Press, 1985, S. 35–62.

Cooper, Arthur: *Li Po and Tu Fu*, London: Penguin, 1973.

Crowder, Charles: [Konzertkritik], in: *Washington Post*, 1967, zit. nach Mark Shulgasser: *Music of Lee Hoiby*, online, 2020, <http://markshulgasser.com/music-of-lee-hoiby/>.

Duffie, Bruce: *Composer/Pianist Lee Hoiby. Two Conversations with Bruce Duffie*, online, 1980/1991, www.bruceduffie.com/hoiby.html.

Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven/London: Yale University Press, 1998.

Gray, Colleen Gail: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby, American Composer and Classical Pianist (1926–2011). Including a Complete Catalog of his Songs*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2015.

65 Brief Tennessee Williams an Lee Hoiby, 04.06.1966, [Anon.]: *Bonhams. Fine Literature, Featuring Two Private Collections. Los 140. Williams, Tennessee*, online, 2019, www.bonhams.com/auctions/25264/lot/140/.

- Guida, Fred: *A Christmas Carol and Its Adaptations. A Critical Examination of Dickens's Story and Its Productions on Screen and Television*, Jefferson, NC/London: MacFarland & Co., 2000.
- Hoiby, Lee: *Songs for Leontyne*, New York: Southern Music Publishing Co., 1985.
- Hoiby, Lee: *Fourteen Songs for High Voice*, Long Eddy, NY: Rock Valley Music Co., [1986].
- Huizenga, Tom: Lee Hoiby, Composer For Many Voices, Dies At 85, in: *NPR Classical*, *Deceptive Cadence*, 29. März 2011, www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/03/29/134953693/lee-hoiby-composer-for-many-voices-dies-at-85.
- LaGraff, Scott: *The French Songs of Lee Hoiby*, DMA dissertation, Louisiana State University, 2006 (LSU Major Papers, 25), https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_majorpapers/25.
- Li Bai: *The Works of Li Po the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton and Co., 1922.
- McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monograph, Bd. 31).
- MondOpera: *Leontyne Price – Salzburg Recital 1977*, online, 2016, www.youtube.com/watch?v=-b8XebwhfX8.
- Partch, Harry. *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974 [1949].
- Partch, Harry: *Enclosure 2. Historic Speech-Music Recordings from the Harry Partch Archive* (4 CD, Innova 401, 1995). Booklet: www.innova.mu/sites/default/files/liner-notes/401.htm.
- Pasles, Chris: Music Review. Price Carries On Despite Grief at Pianist's Death, in: *Los Angeles Times*, online, 20. Februar 1995, www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-20-ca-34021-story.html.
- Pickover, Stephen: Ann Arbor basks in Price's brilliance, in: *The Michigan Daily*, 27. Januar 1978, S. 5.
- Pound, Ezra: *Cathay*, London: Mathews, 1915.
- Price, Leontyne: *Leontyne Price Rediscovered: February 28, 1965 Carnegie Hall Recital Debut*, [CD], BMG/RCA Victor 09026-63908-2 (2002).
- Price, Leontyne: [Konzertprogramm Ann Arbor, 25. Januar 1978], online, https://aadl.org/sites/default/files/documents/pdf/ums/programs_19780125e.pdf.
- Shulgasser, Mark: *Music of Lee Hoiby*, online, 2020, <http://markshulgasser.com/music-of-lee-hoiby/>.
- Wiecki, Ronald V.: Relieving »12-Tone Paralysis«. Harry Partch in Madison, Wisconsin, 1944–1947, in: *American Music* 9 (1991), S. 43–66, <https://doi.org/10.2307/3051534>.

Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien sowie Traverso in Brüssel. Neben seiner Aktivität als Flötist in Barockorchestern unterrichtete er Musiktheorie mit Stationen beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband und an der Musikhochschule Trossingen. Seit 2006 ist er Professor am Vorarlberger Landeskonservatorium, seit 2007 Leiter Institut Interpretation und Dozent Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern.

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 Kriegsslyrik	
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	453
von Harry Partchs <i>Seventeen Lyrics by Li Po</i>	
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