

Parallelen und Modifikationen der Notation in verschiedenen Quellen von Harry Partchs *Seventeen Lyrics by Li Po*

Schwierigkeiten und Transkriptionsvorschläge

Parallels and Modifications of Notation in Different Sources for Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*. Difficulties and Suggestions for Transcription

Harry Partch was an American composer, music theorist and instrument maker, and one of the first composers to invent, design and build all the instruments necessary for the performance of his works. He revised many of his more than 40 works several times, rewrote them, or used them as parts of other, later compositions.

Seventeen Lyrics by Li Po is a setting of poems by the Chinese poet Li Bai, translated into English by Shigeyoshi Obata in 1922. Partch wrote this collection of songs for voice and his newly constructed Adapted Viola. There exist six different sources (A/1931–F/1962), most of them in varying notation systems: ratio notation, approximate tempered notation, tablature notation, and extended 5-line staff notation. Partch constantly struggled to find the most appropriate representation for his musical ideas, and recognised the problems inherent in understanding pitches in his notation. His struggle for the most accurate score representation is demonstrated in this essay. We also compare different attempts at transcription in order to better comprehend Partch's scores.

Harry Partch und die *Seventeen Lyrics by Li Po* (1930–1933, rev. 1944/45, 1962)

Harry Partch hat viele seiner über 40 Werke mehrmals bearbeitet, neu instrumentiert oder als Teile späterer Kompositionen benutzt.

Heute ist Partchs Nachlass gut erschlossen: Seine Manuskripte befinden sich in der Music and Performing Arts Library der University of Illinois in Urbana-Champaign. Ein nach Partchs Tod aufgefundenes frühes musikalisch-literarisches Tagebuch mit dem Titel *Bitter Music* (es enthält viele Skizzen seiner früheren Kompositionen) sowie sämtliche Libretti seiner Werke wurden von Thomas McGeary

herausgegeben.¹ Letzterer publizierte auch den detaillierten Katalog von Partchs Kompositionen und ordnete diese in eine Systematik, die den Vergleich ihrer verschiedenen Versionen erlaubt.²

Und obwohl viele von Partchs Manuskripten verschollen sind, existieren Kopien davon als Mikrofilme. Der Schott-Verlag hat zudem seit 2014 die meisten Werke von Harry Partch revidiert, mehrheitlich jene der letzten Fassung, und in »The Harry Partch Edition« publiziert. Diese Kooperation mit dem Schott-Verlag war ursprünglich im Jahr 1998 von György Ligeti initiiert worden; die Publikationen sind aber erst nach dem Nachbauprozess des Partch-Instrumentariums durch das Ensemble Musikfabrik Köln erschienen.

Im folgenden Aufsatz werden die verschiedenen Notationsvorgänge, die Partch für jedes einzelne der sechs Manuskripte von *Seventeen Lyrics by Li Po* (teils auch *Poems by Li Po* genannt, im Folgenden: *Li Po Songs*) benutzt bzw. geändert hat, miteinander verglichen und analysiert sowie die Parallelen, Modifikationen und Schwierigkeiten untersucht.

Obwohl es bereits Literatur gibt, die sich teilweise mit dem Thema Notation und Transkription der *Li Po Songs* beschäftigt, existiert bis jetzt kein analytischer Vergleich der verschiedenen Quellen des Werks.³

Alle Manuskripte von Partch sind als ›Versions‹ (deutsch: Fassungen) katalogisiert, so auch im Falle der *Li Po Songs*.⁴ In diesem Zyklus handelt es sich bei McGearys ›Versions‹ A–C aber nicht um Bearbeitungen jeweils derselben siebzehn Lieder, sondern um drei teilweise parallel entstandene Quellen, die jeweils einen Teil der Lieder enthalten. Quelle D führt die Quellen A und B zusammen und ergänzt drei neue Lieder; sie stammt ebenfalls noch aus den frühen 1930er Jahren. Quelle E, wohl 1944/45 entstanden, versammelt erstmals alle siebzehn Gedichte, die in Quelle F von 1962 nochmals abgeschrieben vorliegen. Für dieses Werk ist der Terminus ›Versions‹ daher nur bedingt geeignet, weshalb in diesem Text von Quelle A–F gesprochen wird. Der Vergleich erfolgt ausschließlich in Bezug auf den Parameter Notation, der in diesen Quellen auffallend unterschiedlich gehandhabt und deshalb im Hinblick auf explizite wie implizite Informationen untersucht wird. In der Folge werden jene Charakteristika diskutiert, die sowohl in den Manuskripten als auch bei bestimmten ausgewählten Transkriptionsvorgängen auftreten. Erst die Transkriptionen erlauben es, die Tonhöheninformationen des Werks – die an der gesprochenen Sprache orientierte Melodiebildung auf den beiden monophonen Instrumenten – richtig zu verstehen.

1 Harry Partch: *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*, hg. von Thomas McGeary, Illinois: University of Illinois Press, 2000.

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

3 Vgl. Bob Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58 sowie ders.: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996.

4 Vgl. McGeary: *The Music of Harry Partch*, S. 75–93.

Bei jedem der siebzehn *Li Po Songs* handelt es sich um die Vertonung eines Gedichts des chinesischen Dichters Li Bai (701–762) in der im Jahr 1922 erschienenen englischen Übersetzung von Shigeyoshi Obata.⁵ Partch schrieb diese Liedersammlung für Singstimme und seine neu konstruierte Adapted Viola. In seiner letzten Fassung (Quelle F, Bearbeitung 1962, gedruckt von Schott) hat Partch die Lieder in *Eleven Poems by Li Po* und *Six Poems by Li Po* unterteilt:

Eleven Poems by Li Po

- A Dream* (»San Francisco, Feb. 29, 1932«)
The Long-Departed Lover (»New Orleans, December, 1930«)
On the City Street (»Santa Rosa, August, 1931«)
On Ascending the Sin-ping Tower (»San Francisco, October 15, 1931«)
In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang (»San Francisco, Dec. 9, 1931«)
The Night of Sorrow (»San Francisco, Dec. 7, 1931«)
On Hearing the Flute in the Yellow Crane House (»San Francisco, Feb. 17, 1932«)
On Seeing Off Meng Hao-Jan (»New Orleans (1931) Pasadena, Nov. 14, 1932«)
On the Ship of Spice-Wood (»New Orleans (1931) Pasadena, Jan. 15, 1933«)
With a Man of Leisure (»New Orleans (1931) Pasadena, Jan. 16, 1933«)
By the Great Wall (»Gloucester, Mass., August 8, 1933«)

Six Poems by Li Po

- A Midnight Farewell* (»Pasadena, Jan. 17, 1933«)
Before the Cask of Wine (»Gloucester, Mass., Aug. 7, 1933«)
An Encounter in the Field (»Santa Rosa, August, 1931«)
On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night (»San Francisco, Feb. 17, 1932«)
The Intruder (»Santa Rosa, August, 1931«)
I Am a Peach Tree (»Gloucester, Mass., Aug. 11, 1933«)

Die von Partch benutzten Notationssysteme und ihre Problematik

Zur Darstellung der Tonhöhen seines Tonsystems verwendete Partch fünf verschiedene Notationssysteme:

1. Die Notation mit **Ratios** als ganzzahlige Proportionen in Bezug auf den Zentralton seines Systems 1/1. Bei diesen Ratios, die sonst in der Musiktheorie meist Intervalle bezeichnen (zum Beispiel $3/2$ = Quinte), handelt es sich bei Partch *zugleich* um Tonhöhen: $3/2$ wäre also die Quinte (= *d*) in Bezug auf den Zentral-

5 Li Bai: *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton, 1922.

ton 1/1 (= g), unabhängig von der Oktavlage. Dies könnte man als ›System«-Notation bezeichnen, weil die Tonhöhenkonstruktion von Partch direkt in der Notation abgebildet wird.

2. Die **Tabulaturen**, bei denen es sich meist um Modifikationen des traditionellen Fünf-Linien-Systems handelt, deren Noten völlig umkodiert werden. Diese Notation wird oft für Instrumente verwendet. Die Interpretin drückt zum Beispiel auf jene Taste, die sie bei einer bestimmten Note anzuschlagen gelernt hat, aber es erklingt ein völlig anderer Ton.
3. Die **approximative Notation** in zwölf Stufen (chromatische Skala). Obwohl dieses System Partchs nicht-äquidistanter Mikroton-Theorie widerspricht, benutzt er es manchmal als Annäherung zu den von ihm intendierten Intervallen. Wie man in der vorliegenden Analyse sehen wird, war Partch von dieser Notationsart nicht überzeugt – sie war aber für ›normale« Sänger*innen, mit denen Partch von 1931 bis 1933 zusammenarbeitete, eine große Hilfe, ist es doch einfacher, von einer bekannten Notation ausgehend Abweichungen zu erlernen, als Mikrointervalle nur mit der Kontrolle des Ohrs rein zu singen. Diese Notation wurde in den 1940er Jahren (nach der Konstruktion des mikrointervallisch gestimmten Harmoniums Chromelodeon) von Partch mit der **Chromo**-Notation ersetzt.⁶ Eine solche approximative Notation entspricht der musikgeschichtlichen Tradition bei musikalischen Neuerungen: Man behält die traditionelle Notationsform – hier die Liniennotation – bei und erweitert zum Beispiel mit Vorzeichen oder anderen Mitteln, was im bisherigen System nicht notierbar war. Bei Mikroton-Musik wird das traditionelle Notensystem enorm belastet, und doch haben mit Ausnahme der Zahlennotation von Julián Carrillo und der Ratio-Notationen von Harry Partch fast alle Mikroton-Komponisten diese Form – die sich an erlernte Traditionen haltende Notation – gewählt.
4. Die **Chromo**-Notation. Dabei handelt es sich um eine Klaviertabulatur, die auf den umgestimmten Zungen des Chromelodeons aufbaut. Partch schreibt hier in traditioneller Klaviernotation nur die Tasten auf, die gedrückt werden müssen, es erklingen allerdings völlig andere Tonhöhen. Bei fast allen Kompositionen mit umgestimmten Klaviertasten oder Werken für mikrotonale Klaviere ist diese Klaviertabulatur heute ein gängiges Verfahren. Das Besondere bei Partch ist jedoch, dass er zusätzlich auch die Singstimme oft in Chromo-Notation aufschreibt, damit sich die Sänger*in-

6 Das Chromelodeon ist ein Harmonium mit 146 neu gestimmten Zungen, konstruiert im Jahre 1942. Die Zungen können die gesamten 43 Töne einer Oktave gemäß Partchs Tonsystem intonieren. Eine ausführlichere Beschreibung des Instruments folgt.

nen mithilfe des Chromelodeons selber korrepetieren können. Die Chromo Notation ist quasi die Papageien-Notation: Der erlernte ›Note-Hand-Mechanismus‹ wird ausgenutzt: Die Hand der (korrepetierenden) Sängerin drückt die notierte Taste und sie hört die Tonhöhe, die sie singen muss.

5. Die **erweiterte Fünf-Linien**-Notation. Diese Notation erscheint nur in Quelle C der *Li Po Songs* und ist in der Mikroton-Musik insgesamt eine Rarität. Von der traditionellen Notation wird das Liniensystem beibehalten, allerdings mit fünf doppelten Notenlinien radikal neu interpretiert. Die Tonhöhen sind grafisch abgebildet. Partch überträgt sein symmetrisches System in eine analog aufgebaute und in sich logische Diastematik.

Die *Li Po Songs* sind sehr geeignet, um die Notationsproblematik zu demonstrieren: Es handelt sich um ein klein besetztes Werk, in dem Partch die Stimmen meist monophon behandelt und alle fünf oben erläuterten Notationssysteme benutzt. Wie hat er sich aber für die Nutzung des jeweiligen Notationssystems entschieden? Um diese Frage beantworten zu können, ist es unabdingbar, alle Quellen von Partchs Werk konkret anzuschauen und aus den Schlussfolgerungen die Antworten herzuleiten.

Die *Li Po Songs* sind implizit für einen einzigen Performer komponiert und wurden bei Lectures von Partch selbst gesprochen und gespielt. In Konzerten trat er in den frühen 1930er Jahren zusammen mit Sänger*innen auf. Weshalb Partch dieses Werk überhaupt auf Papier notierte, wird hier nicht behandelt. Vielleicht war für ihn die schriftliche Darstellung eine Gedächtnisstütze, vielleicht versuchte er, durch den Schreibprozess seine kompositorischen Gedanken zu realisieren und dadurch ihre Abbildung zu verbessern.

Die Instrumente

Die Adapted Viola (Monochord)

Die Adapted Viola, die Partch als einziges Begleitinstrument für die *Li Po Songs* einsetzt, ist eine Viola mit dem Griffbrett eines Cellos. Partch ließ den Prototyp Ende der 1920er Jahre bauen. Das Griffbrett wurde 1928 in Kalifornien hergestellt und 1930 in New Orleans an einem Bratschenkörper befestigt. Die Saitenlänge beträgt 20 Zoll (50,8 cm) vom Steg bis zum Sattel. Die Stimmung G-D-A-E ist eine Oktave tiefer als bei der Geige. Markierungen in Form von Noppen für 29 verschiedene Töne pro Oktave sind in das Griffbrett zwischen den Saiten eingearbeitet, um eine Orientierungshilfe zu bieten. Wegen ihres langen Halses wird die Adapted Viola senkrecht zwischen den Knien gehalten und gespielt (Abbildung 1 und 2).

Dieses Instrument ist für die vorliegende Werkanalyse von besonderer Bedeutung, denn obwohl Partch sein Tonsystem im Verlauf der verschiedenen Fassungen der Adapted Viola von 29 auf 39 und schließlich auf 43 Töne erweitert, brachte er nach der Herstellung des Prototyps keine neuen Noppen als Markierungen auf dem Instrument an. Bis 1933 bezeichnet Partch die Adapted Viola noch als Monochord.



Abb. 1 und 2: Monochord (Adapted Viola) 1930:
Originalinstrument: University of Washington, Seattle (© Steven Severinghaus, Flickr)
Remade: Ensemble Musikfabrik Köln, 2013 (Foto: Eleni Ralli)

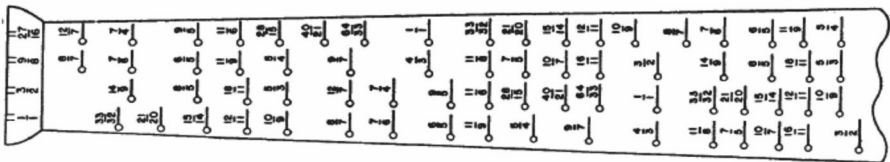


Abb. 3: Adapted Viola, Hals (Griffbrett), Partch: *Genesis of a Music*, S. 201

Chromelodeon I

Zusätzlich zur Notation der eigentlichen Besetzung der *Li Po Songs* – Stimme und Adapted Viola – gibt Partch in Quelle E und F die Singstimme auch noch in Chromelodeon-Notation an. Das Instrument ist nicht für die eigentliche Aufführung vorgesehen, dient aber als Intonations- und Hilfsinstrument für die Einstudierung der Partie.

Partch hat das erste Chromelodeon im Jahr 1942 (als Nachfolger des Panchromelodeon) gebaut. Dabei handelt es sich um ein Harmonium mit 146 neu gestimmten Zungen, welche die gesamten 43 Töne einer Oktave gemäß Partchs Tonsystem intonieren können. Wie Partch erklärt, wurden 73 neue Zungen installiert, die in aufeinanderfolgenden Ratios des originalen 43-stufigen Systems gestimmt sind: von $7/4$ unterhalb des kleinen g bis $11/8$ oberhalb des eingestrichenen g .⁷ Die tatsächliche Oktave wird nach 44 Tasten erreicht. Das heißt, dass auf der ganzen Harmoniumtastatur der klingende Umfang einer Oktave plus Quinte spielbar ist. 1945 fügte Partch dem Chromelodeon für die tiefen Töne eine separate Tastatur über der Haupttastatur hinzu.⁸

7 Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974, S. 207.

8 Ebd.

Analyse der Quellen

1931: Quelle A – *On the City Street; An Encounter in the Field; The Intruder* – HPEA Ms. Score no. 23

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. At the top, the title "On the City Street" is written in cursive. Below it, "Tone Declamation" is written. Further down, "Poem by Li Po" is written on the left, and "No. 32" is on the right. The score is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is "They met in the pink dust of the ci-ty street." The second line is "He rais-ed his gold crop high in sa-lute." The third line is "La-dy" says he "Where do you live?" The fourth line is "There are ten thou-sand flowers a-mong the drooping willow trees." The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are some corrections and annotations in the score, such as "2/10" and "2/7" written above the notes.

Abbildung 4: *On the City Street* für Voice und Monochord, Quelle A, S. 1
(Harry Partch Estate Archive)

Die meisten Informationen über Harry Partchs Stimmungen und Notationen stammen von ihm selbst und sind in seinem Buch *Genesis of a Music* analytisch dokumentiert. Dennoch enthalten zahlreiche seiner Kompositionen keine expliziten Informationen, wohl weil er bei den Aufführungen seiner Musik immer selbst beteiligt war. Deshalb habe ich zur Erläuterung der Zeichen Quelle B zu Hilfe genommen, in der er die Bedeutung seiner Symbole genau beschreibt, und diese anschließend mit Quelle A verglichen. Weil er exakt dieselbe Schreibweise benutzt, ist es sehr wahrscheinlich, dass Partch dieselben Symbole für dieselben Funktionen benutzt hat.

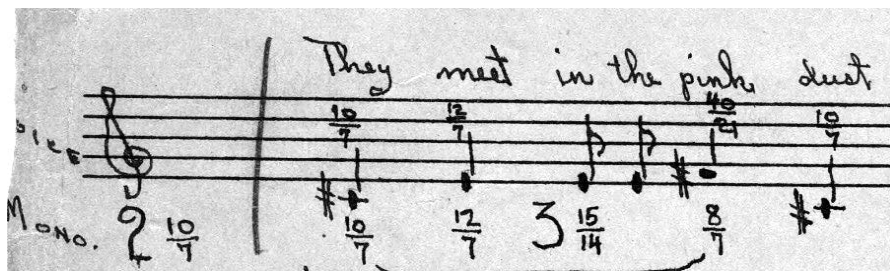


Abb. 5: Beginn von *On the City Street*, Quelle A (Harry Partch Estate Archive)

Arabische Ziffern: Oktaven: 1 ist die unterste Oktave 1/1-98 Hz (entspricht der tiefsten Saite der Adapted Viola, die eine Quarte tiefer gestimmt ist als eine gewöhnliche Viola), 2 1/1-196, 3 1/1-392 usw.⁹

Ratios (unten: Adapted Viola, oben: Stimme): Gespielte Töne (angegeben nur beim ersten Erscheinen).¹⁰

Noten im Notensystem/Verwendung des Violinschlüssels in der Stimme: Approximative Tonhöhen in temperierter Notation (entsprechen den Ratios der Stimme).

Legato-Bindung: Phrasierung in der Adapted Viola.

Vertikaler Strich: Pause, evtl. analog zu Quelle B abruptes Aufhören.

Horizontaler Strich (Adapted Viola): Ratio links des horizontalen Strichs muss weitergespielt werden.

Dynamik: Keine dynamische Angabe.

Ein Tempo ist in dieser Fassung nicht angegeben, Taktangaben gibt es keine, dafür Notenwerte. Jede Phrase des Textes (mit ihrer musikalischen Begleitung) ist in einem neuen Notensystem notiert.

9 Partch: *Genesis of a Music*, S. 200.

10 In anderen Stücken dieser Quelle sind Ratios teilweise auch zur Angabe von Intervallschritten eingesetzt.

Die Stimmführung des Sprechgesangs (die approximative melodische Linie) ist klar erkennbar, und wo die Ratios übereinstimmen (Sprechgesang und Adapted Viola), kann auch die Stimmführung in der Adapted Viola identifiziert werden. Bei den restlichen Tönen muss man die Ratios in den verschiedenen Oktaven berechnen. Was die Rhythmik angeht, benutzt Partch einzig in dieser Quelle genaue Notenwerte: beide Stimmen verlaufen rhythmisch homophon.

1930–32: Quelle B – *The Long-Departed Lover; On Ascending the Sin-ping Tower; In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang; The Night of Sorrow; On Hearing the Flute in the Yellow Crane House; On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night; A Dream* – HPEA Ms. Score no. 24

In dieser Quelle erklärt Partch die Bedeutung seiner Zeichen in zwei Kästchen am linken und rechten Rand der Partitur.

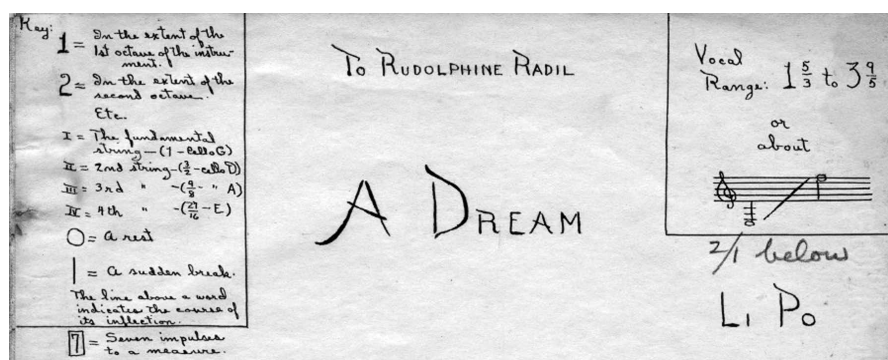


Abb. 6: *A Dream*, Liedtitel mit Interpretationsanweisungen, Quelle B, S. 17
(Harry Partch Estate Archive)

Arabische Ziffern: Analog zu Quelle A.

Arabische Ziffern eingerahmt: Anzahl von Schlägen innerhalb eines Taktes.¹¹

Römische Ziffern: Saitenangaben des Monochords. Umgekehrt zur in westlicher Tradition üblichen Bezeichnung ist I die tiefste Saite, IV die höchste.

Ratios: Analog zu Quelle A.

Legato-Bindung: Analog zu Quelle A.

Vertikaler Strich: Abruptes Aufhören.

Horizontaler Strich: Analog zu Quelle A.

O: Pause.

Dynamik: Analog zu Quelle A.

¹¹ Das musikalische Beispiel, in dem diese Anweisung vorkommt, ist hier nicht abgebildet.

The sea-far-ers tell of the East-ern Isle of Bliss,

Voice $2 \frac{8}{5} - \frac{2}{1} \frac{9}{5} \frac{3}{2} - \frac{14}{9} \frac{8}{5} \frac{18}{11} \frac{5}{3} \frac{12}{7} \frac{5}{3} \frac{12}{7} \frac{5}{3} \frac{10}{9}$

MONOPHONIC $2 \frac{8}{5} - 0$
(pitch note)

It is lost in a wilder-ness of mist-y sea waves.

$\frac{7}{6} \frac{6}{5} \frac{11}{9} \frac{5}{4} \frac{9}{7} \frac{21}{16} \frac{4}{3} - \frac{5}{3} \frac{15}{11} - \frac{4}{3} \frac{16}{9}$

MONO. $\left\{ \begin{array}{l} 3^{\text{III}} \frac{5}{5} | | | | | \frac{3}{2} \frac{6}{5} \frac{3}{2} \frac{6}{5} \frac{3}{2} \frac{6}{5} | | | | | \frac{16}{15} \frac{9}{15} \frac{3}{15} \frac{16}{15} \frac{9}{15} \frac{3}{15} \frac{16}{15} \frac{9}{15} \dots | \frac{16}{15} \frac{9}{15} \frac{3}{15} \frac{16}{15} \frac{9}{15} \frac{3}{15} \frac{16}{15} \frac{9}{15} \end{array} \right.$
 $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\text{II}} \frac{2}{5} \frac{8}{5} \frac{2}{5} \frac{8}{5} \frac{2}{5} \frac{8}{5} | | | | | \frac{2}{5} \frac{8}{5} \frac{2}{5} \frac{8}{5} \frac{2}{5} \frac{8}{5} \frac{2}{5} | | | | | \frac{7}{5} \frac{6}{5} \frac{7}{5} \frac{6}{5} \frac{7}{5} \frac{6}{5} | | | | | \end{array} \right.$

Harry Partch Archive
U. of Illinois Music Library

2.

But the Sky-land of the south, the Yuch-land-ers say,

$2 \frac{8}{5} - \frac{9}{5} \frac{3}{5} - - - \frac{2}{1} \frac{3}{2} \frac{16}{11} \frac{16}{9} \frac{4}{3} \frac{11}{8} \frac{7}{5} \frac{10}{7} \frac{3}{2}$

$\frac{6}{5} - 0$

$\frac{4}{3} - \frac{8}{5} - 0$

May be seen thru cracks of the glim-mer-ing clouds.

$\frac{11}{9} \frac{5}{4} \frac{9}{7} \frac{21}{16} \frac{4}{3} \frac{11}{8} \frac{7}{5} \frac{14}{9} - - - \frac{3}{2} \frac{1}{1}$

MONO. $\left\{ \begin{array}{l} 3^{\text{III}} \frac{1}{1} | \frac{5}{4} \frac{5}{4} | \frac{5}{4} \frac{5}{4} | \frac{5}{4} \frac{5}{4} | \frac{5}{4} \frac{5}{4} | \frac{5}{4} \frac{9}{5} \frac{3}{5} | \frac{9}{5} \frac{3}{5} | \frac{9}{5} \frac{3}{5} | \frac{9}{5} \frac{3}{5} | \frac{9}{5} \frac{3}{5} | \frac{9}{5} \frac{3}{5} | \frac{5}{5} - \\ 2^{\text{II}} \frac{4}{3} | \frac{8}{5} \frac{4}{5} | \frac{8}{5} \frac{4}{5} | \frac{8}{5} \frac{4}{5} | \frac{8}{5} \frac{4}{5} | \frac{8}{5} \frac{4}{5} | \frac{1}{1} \frac{6}{5} \frac{1}{5} | \frac{6}{5} \frac{1}{5} | \frac{6}{5} \frac{1}{5} | \frac{6}{5} \frac{1}{5} | \frac{6}{5} \frac{1}{5} | \frac{6}{5} \frac{9}{5} \frac{1}{5} - \end{array} \right.$

Abb. 7: A Dream für Voice und Monochord, Quelle B, S. 17 f. (Harry Partch Estate Archive)

Partch benutzt in dieser Quelle weder Notensystem noch Notenschlüssel. Das Stück ist auf blankem, also unliniertem Papier und konsequent adiastematisch geschrieben, man kann also den Melodieverlauf grafisch nicht nachvollziehen. Vielleicht unterstützt deshalb die Adapted Viola fast immer die Gesangsstimme (dieselben Ratios gleichzeitig), vor allem am Anfang und Ende der Phrase. Jede Textphrase ist auch hier – wie bereits in Quelle A – wie Literatur und Sprache auf einer Zeile geschrieben. Und wie bei Sprache gibt es keine definierten Tempoangaben und keine Notenwerte. Es wäre aber falsch, nun jede Silbe gleich lang zu artikulieren; vielmehr will Partch wohl, dass die implizite Rhythmik der gesprochenen Sprache hier angewendet wird.

Es ist schwierig, die Stimmführung der beiden Instrumente zu begreifen, da hier alle musikalischen Informationen auf einer Ebene dargestellt werden. Aus diesem Grund müssen alle Ratios berechnet werden, um Informationen über die Tonhöhen zu erhalten. Die Verteilung der Zeilen auf der Seite zeigt – wie bei einem Gedicht – die Phrasierung an, es ist jedoch nicht klar bzw. den Interpret*innen überlassen, welche Längen die Silben haben. Außerdem werden auch in dieser Quelle keine Tempoangaben, ja im Gegensatz zu Quelle A nicht einmal rhythmische Angaben gemacht. Anscheinend vertraut Partch hier auf den natürlichen Sprachrhythmus der Interpret*innen. Beide spielen eine herausragende solistische Rolle mit wenigen überlappenden Akkorden oder Passagen. Artikulationszeichen kommen sowohl in der Stimme als auch in der Adapted Viola vor. Die Realisation dieser Quelle ist für die Gesangsstimme wesentlich angenehmer, denn die Stimme wird von der Bratsche zu Beginn und am Ende jeder Phrase (*pitch note*) gestützt.

1931–33: Quelle C – *On Seeing Off Meng Hao-Jan; On the Ship of Spice-Wood; With a Man of Leisure; A Midnight Farewell* – HPEA Ms. Score no. 25

In dieser Quelle gibt es eine erweiterte Fünf-Linien Notation; ein Notensystem mit fünf Doppellinien, welche die Abbildung aller 39 Töne pro Oktave ermöglichen. Die verschiedenen Oktaven sind durch arabische Ziffern gekennzeichnet, dennoch benutzt Partch zahlreiche Hilfslinien unter- und oberhalb des Notensystems für Ratios, die bereits im System existieren. Wahrscheinlich sollen damit die verschiedenen, auf dem Monochord gleichzeitig zu spielenden Saiten klarer abgebildet werden. Die Saiten sind nach wie vor mit lateinischen Ziffern nummeriert (I die tiefste und IV die höchste Saite). In dieser Quelle wechselt das Monochord erstmals zwischen melodischen Linien und Akkorden, sodass die Stimmführung beider Instrumente aufeinander hinweist.

Title drawn Viola cracks
ON THE SHIP OF SPICE-WOOD

KEY:

ALWAYS NOTES

My ship is built of spice-wood and has a number of musk bags. Musk bags sit at the two ends with several brass log flutes.

and pipe organs. What a place we sit, with each of sweet wine. And along with the side one. To drift with the water. Rotten and

Abb. 8: *On the Ship of Spice-Wood* für Voice und Monochord, Quelle C, S. 3 (Harry Partch Estate Archive)

KEY:

Abb. 9: Detail zu *On the Ship of Spice-Wood*: Schlüssel zur 39-Ton-Skala im 5-Linien-System mit Doppellinien, Quelle C, S. 3 (Harry Partch Estate Archive)

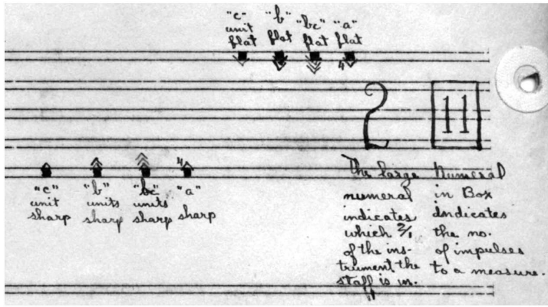


Abb. 10: Erklärung der Symbole, *On Seeing Off Meng Hao-Jan*, Quelle C, S. 1 (Harry Partch Estate Archive)

›**Artikulation**‹: Pfeilspitzen über den Noten weisen auf eine höhere, Pfeile unter den Noten auf eine tiefere Tonhöhe hin.

Arabische Ziffern in Kästchen: Metrum im Takt. Es gibt in dieser Quelle Takte, aber keine Taktart, jeder Takt ist unterschiedlich lang und enthält verschiedene Metren.

Partch gibt zusätzlich noch zwei weitere Informationen:

1. Textbegleitende Noten haben keine Balken (Monochord folgt der Stimme) (›notes accompanying words do not have stems‹).¹²
2. Saite III (9/8) soll tiefer gestimmt werden; um wieviel tiefer die Stimmung sein soll, wird aber nicht beschrieben (›with lowered 9/8 3rd string‹).¹³

In diesem Lied verlaufen Monochord (Adapted Viola) und Sprechmelodie unabhängig voneinander, das Monochord bleibt nicht bloß Stützzstimme. Außerdem macht Partch hier zum ersten Mal Angaben zur Dynamik.¹⁴ Tempoanweisungen werden auch hier nicht gegeben. Ansonsten bleiben alle anderen Parameter wie bei den bereits erwähnten Quellen.

Diese Quelle bietet die ästhetisch schönste und unkonventionellste Notation. Da Partch in späteren Quellen auf Notationssysteme aus den Quellen A und B zurückkommt, stellt diese Version ein Unikat dar. Das verdoppelte fünf-Linien-System in Kombination mit den Ratios erlaubt keine Wahrnehmung der approximativen Stimmführung. Außerdem machen die vielen Hilfslinien ein Erkennen der Tonhöhen noch schwerer.¹⁵ Eine Vielzahl an Informationen auf dem Papier auf engstem Raum, die parallel auch horizontal verlaufen, führt dazu, dass alle Notate wie ein

12 Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Folder 5 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Version C], 1931–33, *On Seeing Off Meng Hao-Jan*, S. 1.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 2. Die Stelle ist hier nicht abgebildet.

15 ›Die großen Entfernungen der Intervalltöne und die relativ vielen Hilfslinien machen das Notenbild schwerer lesbar, belasten das Auge.« Erhard Karkoschka: *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung, zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celler: Moeck, 1966, S. 11.

neues Alphabet über lange Zeit erlernt und eingeübt werden müssten, um nicht jede Note mühsam zu dechiffrieren.

September 1933: Quelle D – *The Long-Departed Lover; On the City Street; An Encounter in the Field; The Intruder; On Ascending the Sin-ping Tower; In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang; The Night of Sorrow; On Hearing the Flute in the Yellow Crane House; On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night; [neu:] Before the Cask of Wine; [neu:] By the Great Wall; [neu:] I Am a Peach Tree*¹⁶ – HPEA Ms. Score no. 26

Quelle D versammelt – abgesehen von *A Dream*, das unerklärlicherweise fehlt – die Lieder der beiden Quellen A und B und ergänzt sie mit drei neuen Gedichten.

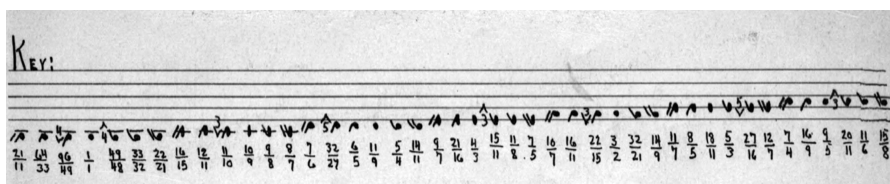


Abb. 11: Schlüssel zur 43-Ton-Skala, Quelle D, S. 4 (Harry Partch Estate Archive)¹⁷

In Quelle D erscheint erstmals die erneute Erweiterung der Partch-Skala auf 43 Töne. Alle 43 Töne werden hier auf einem Fünf-Notenlinien-System notiert, es gibt jedoch keinen Notenschlüssel. Symbole vor den Notenköpfen zeigen den Grad der Vertiefung oder Erhöhung der Töne an. Alle 43 Töne befinden sich innerhalb einer Oktave, die unterschiedlichen Oktaven sind mit der Position innerhalb des Systems bezeichnet.

Die Stimme ist mit verschiedenen Vorzeichen (siehe den Schlüssel in Abbildung 11) notiert; die Ratios zeigen hier nicht die Tonhöhen, sondern die Intervalle zwischen den Tönen an. Die Adapted Viola spielt immer auf drei Saiten (II, III, IV) und zum ersten Mal teilweise polyphon, jede Saite hat ihre eigene Stimmführung. Die Ratios sind hier auch nicht notiert. Die Synchronisation zwischen Gesangsstimme und Adapted Viola ist nicht klar definiert, sondern nur grafisch nachvollziehbar: Beide Stimmen müssen sich gemäß der Notation approximativ koordinieren.

16 Bei McGeary wird dieses Lied erst bei Version E aufgeführt, vgl. McGeary: *The Music of Harry Partch*, S. 89.

17 Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Folder 6 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle D], 1933, (S. 4/9). Es handelt sich dabei nicht um die endgültige 43-Ton-Skala.

TO RICHARD BUHLIG

16. BY THE GREAT WALL

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is dedicated 'TO RICHARD BUHLIG' and titled '16. BY THE GREAT WALL'. The score is for Voice and Viola. The voice part has the instruction 'To be spoken rather quickly' and the lyrics: 'He rides his white charger by the fortalice of Gold, The wanders in dreams a mid the desert eland and sand.' The viola part has the instruction '3 full bows mf'. The notation is complex, featuring ratios (e.g., 36/35, 44/40, 74/65, 55/44, 45/35, 56/44, 8/7, 3/2) and various symbols like '+' and 'x' on the staff lines. There are also some handwritten annotations like 'slide' and 'mf'.

Abb. 12: *By the Great Wall*, Beginn, Quelle D, S. 2 (Harry Partch Estate Archive)

Partch schreibt hier zum ersten Mal die Taktangabe $3/2$, notiert aber auffälligerweise dazu weder Notenwerte noch Taktstriche. Erstmals findet sich in diesem Lied bei der Sprechstimme ein Hinweis zum Tempo («to be spoken rather quickly»), die Viola soll sich daran anpassen. Auch eine Dynamikanweisung ist hier am Anfang des Stückes für die Adapted Viola gegeben («3 full bows mf»).

Die verwendete Notation dieser Quelle beinhaltet beträchtliche Herausforderungen für beide Ausführenden. Wie bei Quelle C müssen die Interpret*innen auch hier die komplizierte Vorzeichen-Notation auswendig lernen, wenn sie nicht jede einzelne Tonhöhe mithilfe des Schlüssels entziffern wollen. Die Ratios als Intervallschritte helfen nur jenen, die diese Intervalle in Just Intonation ohne Referenzsystem intonieren können. Aber genau dies macht das Spannende dieser Notationsform aus, weil Partch damit die Intervallschritte und weniger das dahinterstehende Ton-system in den Vordergrund stellt. Der Rhythmus ist fast völlig frei. Unklar bleibt, ob jedes System der Länge eines $3/2$ Taktes entspricht. Eigentliche Takte erscheinen erst später, am Ende des Stückes.

Man-ches of the sha-tung started and seen. There is not an hour but she,

only to learn how fu-tile

Woe

all the tears are. Ah

Gloucester, Mass., Aug. 8, 1933.

Abb. 13: *By the Great Wall*, Schluss, Quelle D, S. 3 (Harry Partch Estate Archive)

1944/45 (?)¹⁸: Quelle E – [17 Poems by Li Po] – I. *The Long-Departed Lover*; II. *On the City Street*; III. *An Encounter in the Field*; IV. *The Intruder*; V. *On Ascending the Sin-Ping Tower*; VI. *In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang*; VII. *The Night of Sorrow*; VIII. *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House*; IX. *On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night*; X. *A Dream*; XI. *On Seeing off Meng Hao-jan*; XII. *On the Ship of Spice-Wood*; XIII. *With a Man of Leisure*; XIV. *A Midnight Farewell*; XV. *Before the Cask of Wine*; XVI. *By the Great Wall*; XVII. *I Am a Peach Tree* – HPEA Ms. Score no. 10

In dieser Quelle benutzt Partch zum ersten Mal drei verschiedene Notensysteme und bemüht sich erstmals darum, seine Klangvorstellung einem konventionell geschulten Musiker zu vermitteln. Er notiert alles ausführlich, damit die durch andere erzeug-

18 Datum nach Thomas McGeary, laut dem Harry Partch Estate Archive ist diese Quelle undatiert.

te Interpretation möglichst seinen Vorstellungen gemäß erklingt. Kombiniert werden ein System für die Stimme (in approximativer Notation), eines für das Chromelodeon (in Tabulatur-Notation) und eines für die Adapted Viola (in Ratio-Notation).

The image shows a handwritten musical score titled "The Long-Departed Lover". It consists of several staves. The top staff is for the voice, with the title written above it. Below it are three staves: "Approximate Voice in Usual Notation" (treble clef), "Exact Voice in Chromelodeon Notation" (treble clef), and "Adapted Viola" (2/4 time signature, with a circled 7/8 and 3/8). The bottom section includes "Unlabeled" (treble clef), "Chromelodeon" (bass clef), and "Viola" (bass clef, with various time signatures like 7/8, 5/8, 4/8, 3/8, and 6/8). The lyrics are: "Fair one, when you were here, I filled the house with" and "Fair one, now you are gone - only an empty couch is left." There are circled notes and symbols throughout the score, and a circled "II string throughout" in the Adapted Viola part.

Abb. 14: *The Long-Departed Lover* für Voice, Chromelodeon (als Intonationsinstrument) und Adapted Viola, Quelle E, S. 2 (Harry Partch Estate Archive)

Sprechstimme: »approximate Voice in usual Notation«, Violinschlüssel (temperierte Tonhöhe)

Chromelodeon: »Exact Voice in Chromelodeon Notation«, Violin- und Basschlüssel

Adapted Viola: Ratio Notation, 2. Oktave, Saite II (»II string throughout«)

Partch kehrt in dieser Quelle teilweise zu den Anfängen der Komposition zurück: Diese Notation hat große Ähnlichkeit mit Quelle A. Die Sprechstimme ist approximativ notiert, zusätzlich aber benutzt Partch das Chromelodeon als Hilfsinstrument für die Intonation der Sprechstimme. Während das Chromelodeon nur Einstudierungsinstrument ist, wird die Sprechstimme (besonders am Anfang und am Ende der Phrase) durch die Adapted Viola gestützt. Tempo und rhythmische Angaben sind frei.

1962: *Quelle F – Eleven Poems by Li Po* (I. *A Dream*; II. *The Long Departed Lover*; III. *On the City Street*; IV. *On Ascending the Sin-Ping Tower*; V. *In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang*; VI. *The Night of Sorrow*; VII. *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House*; VIII. *On Seeing Off Meng Hao-Jan*; IX. *On the Ship of Spice-Wood*; X. *With a Man of Leisure*; XI. *By the Great Wall*) – HPEA Vellum Master no. 28 – und *Six Poems by Li Po* (I. *A Midnight Farewell*; II. *Before the Cask of Wine*; III. *An Encounter in the Field*; IV. *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House*; V. *The Intruder*; VI. *I Am a Peach Tree*) – HPEA Vellum Master no. 29; als Faksimile gedruckt von Schott unter dem Titel *Seventeen Poems by Li Po*¹⁹

Abb. 15: *A Dream* für Voice, Chromelodeon (als Intonationsinstrument) und Adapted Viola, Quelle F, S. 1 (© Schott)

In dieser Fassung letzter Hand weist Partch darauf hin, wo man Erklärungen zur Notation finden kann (»Notation explained in my book – *Genesis of a Music*, U. of Wis. Press, 1949«) und gibt die Saiten der Adapted Viola vor. Er benutzt hier dasselbe System wie in Quelle E, die Gesangsstimme ist diesmal zwar wie bei Quelle B in

19 Harry Partch: *Seventeen Poems by Li Po, Set to Music by Harry Partch* (1931–1933), Mainz: Schott, 2018.

Ratios, aber innerhalb eines Notensystems notiert. Das Chromelodeon (als Einstudierungsinstrument) ist hinzugefügt. Der Rhythmus ist wie bei Quelle B frei beziehungsweise nicht notiert, es gibt auch keine Tempo- oder Taktangaben. Die Taktstriche, die teilweise notiert sind, haben eher die Funktion eines Phrasierungszeichens und weisen keine eigentliche Taktstruktur auf. Wie bei der Urfassung dieses Lieds (Quelle B) unterstützt Partch die Gesangsstimme (*voice tone*) und benutzt bei beiden Instrumenten Artikulationszeichen.

Auffallend ist, wie stark die Quellen in ihrer Notation voneinander abweichen. Partch konzentriert sich darauf, wie er seine musikalische Vorstellung am besten kommunizieren kann, und erprobt dabei die unterschiedlichsten Darstellungsformen. Dieses letzte Manuskript wirkt wie eine Zusammenfassung der früheren Auseinandersetzungen mit den Notationssystemen. Allerdings verzichtet er hier auf approximative Systeme, die seinem späten Denken und Tonsystem offenbar nicht mehr entsprachen. Trotz der Rückkehr zur Ratio-Notation benutzt er auch in der letzten Fassung noch das System mit fünf Notenlinien. Um eine traditionelle ›Saubereit‹ der Partitur und eine Klärung anderer Ebenen der Komposition (außer derjenigen der Tonhöhen) hat Partch sich wenig gekümmert. Entweder war für ihn die Struktur nicht so wichtig, oder er brachte sie nicht zu Papier, da er seine Musik selbst aufführte. Dass Partch sich später für das Chromelodeon als Hilfsinstrument für die Intonation entschied, hat seinen Grund sehr wahrscheinlich in der enormen Schwierigkeit, mit der Sprechgesangsstimme die genauen Tonhöhen zu treffen. Anders als die Adapted Viola verfügt sie nicht über Markierungen auf den Ratio-Positionen.

Synopse aller Quellen in tabellarischer Abbildung

Instrumentation	Quelle A (1931)	Quelle B (1930/32)	Quelle C (1932/33)	Quelle D (1933)	Quelle E (1944/45)	Quelle F (1962)
Voice	Approximative Notation auf 5-Notenlinien-System; Ratios	Ratios (ohne Notenlinien)	Ratios auf 5-Doppel-Notenlinien-System (39 Töne pro Oktave)	Approximative Notation auf 5-Notenlinien-System; Ratios als intervallhafte Darstellung	Approximative Notation auf 5-Notenlinien-System; Ratios; Chromelodeon-Notation	Ratios auf 5-Notenlinien-System; Chromelodeon-Notation
Adapted Viola	Ratios	Ratios	Ratios auf 5-Doppel-Notenlinien-System (39 Töne pro Oktave)	Grafische Notation auf 5-Notenlinien-System	Ratios	Ratios auf 5-Notenlinien-System

Gesamtdiskussion

Tonhöhen-Repräsentation

a. Adapted Viola, alle Quellen:

Wie in der obigen Tabelle zu sehen ist, ändert Partch grundsätzlich die Schreibweise des Instruments nicht. Die Ratio-Notation repräsentiert hier die absolute Tonhöhe und die Aktionen (Tabulatur, markierte Position auf dem Instrument). Eine Ausnahme bildet die Quelle D, wo die Aktionen grafisch abgebildet sind. Ist aber diese Darstellung einfacher, oder komplizierter? Wird das erwünschte Klangresultat verständlich sichtbar gemacht? Die Tabulatur weist jedenfalls auf die Griffposition hin, weshalb sie zur Ausführung am Instrument praktisch sein kann. Gleichzeitig wird das Spiel nicht unbedingt einfacher, wenn es um präzise Intonation bzw. die Koordination mit der Stimme geht. Die Differenz zwischen visueller und akustischer Wahrnehmung erschwert die Kontrolle des Klangresultats.

b. Gesangsstimme:

Quelle A: Partch übernimmt für die Tonhöhen-Darstellung bei der Gesangsstimme die traditionelle Notenschrift und die traditionellen Symbole. Um die Intonation klarer zu definieren, benutzt er zusätzlich die Ratios.

Quelle B: Partch benutzt hier nur die Ratio-Darstellung (absolute Tonhöhe, auf weißem, linienlosem Papier)

Quelle C: Partch benutzt hier ein komplett neues System, die Tonhöhen sind auf einem Fünf-Doppellinien-System abgebildet. Die Ratios als absolute Tonhöhen sind zusätzlich dazu notiert. Für die Markierung erhöhter bzw. erniedrigter Tonhöhen benutzt Partch Pfeile, nicht die bekannten Vorzeichen.

Quelle D: Partch benutzt hier das traditionelle Fünf-Linien-System, jedoch ohne Notenschlüssel. Die Positionierung innerhalb dieses Systems bildet nicht die absolute Tonhöhe ab. Er versucht alle 43-Töne innerhalb einer Oktave abzubilden (von der ersten Hilfslinie unter dem Notensystem bis zum zweiten Zwischenraum). Entsprechend stellen in dieser Fassung die Ratios die Intervalle und nicht die absolute Tonhöhe dar.

Quelle E: Partch benutzt hier die Notationsweise der traditionellen Notenschrift (wie bei der Quelle A) und die Stimmtabulatur, die Chromo-Notation.

Quelle F: Partch benutzt hier die Ratio- und die Chromo-Notation, beide abgebildet in Fünf-Notenlinien-Systemen.

Rhythmik

c. Adapted Viola, alle Quellen:

Partch gibt keine rhythmischen Anweisungen für das Instrument. Weil die Adapted Viola als Begleitungsinstrument benutzt wird, sollte der Performer dem Sprachrhythmus der Stimme folgen.

d. Stimme:

Quelle A: Partch benutzt die Notation mit traditionellen Notenwerten.

Quelle B–F: Partch gibt keine rhythmischen Anweisungen, sondern eine deskriptive Tempo-Anweisung in Quelle D (»To be spoken rather quickly«).

Partch bewegt sich in seinen teilweise parallel entstandenen Quellen hin und her zwischen traditioneller Notation und neuen Schreibweisen. Er ersetzt existierende Symbole (zum Beispiel das System mit fünf Notenlinien, die Vorzeichen usw.) mit neuen, kann aber gleichzeitig durch die Ratio-Notation die absolute Tonhöhe aller Töne seiner Skala sehr präzise definieren (an der Ratio-Notation hält er bei fast allen Quellen der *Li Po Songs* fest). Obwohl die Rhythmik der Notation frei erscheint, gibt Partch jeweils Phrasierungs-Anweisungen. Jede Notationszeile repräsentiert eine Phrase, danach folgt meist eine kleine Pause. Der Interpret ist dadurch zwar »gezwungen«, einer gewissen musikalischen Geste zu folgen, trotzdem wird jede Interpretation mehr oder weniger variieren. In dieser Notationsweise gelingt es Partch, die Struktur stabil zu halten, obwohl sie bei jeder Aufführung einzigartig erscheint.

Transkription

»Der Begriff *Transkription* [...] bezeichnet [...] in der Editionstechnik die Übertragung aus einer Notationsweise in eine andere, besonders aus historischen oder auch außereuropäischen Notationen in die moderne Notenschrift (Transnotation)«.²⁰

Kann man diese Musik überhaupt transkribieren und wie und aus welchen Gründen sollte eine Transkription gemacht werden?

Eine Transkription bietet nicht immer eine bessere Darstellung der Musik, sondern wandelt ein Werk in eine andere Form um und macht es in einer anderen Weise verständlich.

Alle von Partch verwendeten Notationssysteme haben ihre Vor- und Nachteile und kommunizieren, weil sie von derselben Person abgefasst worden sind, gleichermaßen dessen musikalische Ideen. Meiner Meinung nach bleibt insbesondere Quelle B, die ganz vom Text und seiner adiastematischen Anlage ausgeht, auch für Personen mit weitreichenden musikalischen Kenntnissen noch problematisch und rätselhaft. Das hängt damit zusammen, dass die wichtigsten Informationen zur Richtung der Melodie, der Stimmführung, nicht dargestellt werden. Dieser Mangel an direkten Informationen nur schon darüber, ob eine Melodie steigt oder sinkt, macht es für Interpret*innen und Musikwissenschaftler*innen sehr zeitaufwändig, den musikalischen Verlauf zu verfolgen, da jede Ratio berechnet werden muss.

20 Doris Stockmann: Transkription, Begriff, in: *MGG-online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York: Bärenreiter, 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/14133 (Zugriff 07.02.2020).

Im Folgenden werden exemplarisch einige Transkriptionsbeispiele von Bob Gilmore, Iván González Escuder, Eleni Ralli und Caspar Johannes Walter dargestellt und kurz kommentiert beziehungsweise analysiert.²¹

Das erste Beispiel stammt aus den 1990er Jahren. Bob Gilmore hat versucht, gewisse Lieder des Zyklus zu transkribieren. Sein Ziel war vor allem, die Tonhöhenstruktur der Stücke nachverfolgen und analysieren zu können. Trotz des musikwissenschaftlichen Ansatzes seines Artikels, hat sein Versuch durchaus praktische Relevanz: Sein Transkriptionsprozess könnte eine Aufführung des Stücks mit einem anderen Instrument, etwa einer normalen Bratsche oder einem Cello, ermöglichen.²²

The Long-Departed Lover

The image displays a musical score for 'The Long-Departed Lover' in two systems. Each system consists of a voice part (approximate notation) and a viola part (approximate notation). Above the notes, numerical pitch transcriptions are provided. Blue circles highlight specific notes in both parts, and a red arrow points from a note in the voice part to a note in the viola part. A double bar line separates the two systems.

System 1:

- Voice (approx. notation):** Pitch transcriptions: 2, 7/5, 7/5, 7/5, 7/5, 7/5, 7/5, 14/9, 14/9, 14/9, 14/9, 11/9, 7/6. Annotations: -18, -18 -35, -47 -33.
- Viola (approx. notation):** Pitch transcriptions: 2 II, 7/6, 7/5, 0, 7/6, 6/5, 7/6, 14/9. Annotations: -33, -18, -33 +16 -33 -35.
- Lyrics:** Fair one, when you were here, I filled the house with flowers.

System 2:

- Voice (approx. notation):** Pitch transcriptions: 7/5, 7/5, 14/9, 3/2, 16/11, 14/11, 4/3, 9/7, 9/7, 9/7, 9/7, 5/4, 6/5, 6/5. Annotations: -18, -35 +2 +49 +18 -2 +35, -14 +16.
- Viola (approx. notation):** Pitch transcriptions: 7/5, 0, 16/11, 14/11, 4/3, 0, 6/5, 11/9, 5/4, 10/7, 7/5. Annotations: -18, +49 +18 -2, +16 +47 -14 +18 -18.
- Lyrics:** Fair one, now you are gone--- only an empty couch is left.

Abb. 16: *The Long-Departed Lover* (Quelle D) (Transkription von Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, S. 37)

- 21 Transkriptions- oder Vorzeichenmodelle existieren auch von Ben Johnston, John Schneider und Marc Sabat, werden aber hier nicht untersucht.
- 22 Konzerte in dieser Besetzung fanden später etwa durch Marc Sabat (Bratsche) und Johnny Reinhard (Vocals) in Toronto (14. Dezember 1996) oder durch David Eggert (Vocals und Cello) in Basel (3. Mai 2019) statt.


Die Transkription zeigt:


die Annäherung zum nächsten Halbton,
die Abweichung in Cent von der Temperierung,
die Ratios.


Diese Art von Transkription enthält alle notwendigen Informationen und bildet gleichzeitig die vertikale (unisono) und horizontale (12 Cent größere Quarte) Intervallstruktur ab.


Caspar Johannes Walter entwickelte in seinem Stück *Enharmonic Flux* für Musikinstrumente von Partch und klassische Instrumente einen neuen Vorschlag: eine Annäherung in Zwölftel-Tonschritten als Modell für ein Notationssystem mit einer begrenzten Anzahl von Vorzeichen.²³

 = Viertelton tiefer als die nachstehende Note.

 = Viertelton höher als die nachstehende Note.

 = kleine Abweichung im mikrointervallischen Bereich nach unten (ca. 1/12 Ton, entspricht in etwa dem Unterschied zwischen Naturterz 5/4 und pythagoreischer Terz 81/64).

 = kleine Abweichung im mikrointervallischen Bereich nach oben (ca. 1/12 Ton, entspricht in etwa dem Unterschied zwischen Naturterz 5/4 und pythagoreischer Terz 81/64).

 = etwas größere Abweichung im mikrointervallischen Bereich nach unten (ca. 1/6 Ton, entspricht in etwa dem Unterschied zwischen Naturseptime 7/4 und der Septime 16/9).


 = etwas größere Abweichung im mikrointervallischen Bereich nach oben (ca. 1/6 Ton, entspricht in etwa dem Unterschied zwischen Naturseptime 7/4 und der Septime 16/9).

Abb. 17: Mikrotonale Auflösungszeichen nach Walter: *Enharmonischer Flux*, S. 6

23 Caspar Johannes Walter: *Enharmonischer Flux*, Freiburg: Thürmchen Verlag, 2014/2015.

Dieser Notationsvorschlag hat den Vorteil, dass das Notenbild sehr rasch den ungefähren melodischen und harmonischen Verlauf sichtbar macht und die Differenzierungen zwischen der Mikrointervallik schnell abbildet, auch ohne Darstellung der Abweichung in Cent. Zugleich erlaubt die mitgelieferte Ratio-Notation die harmonische Analyse im tonalen System von Harry Partch.

Wenn man mit diesem System alle Positionen der Adapted Viola berechnet und umschreibt, resultiert die Übersicht von Abbildung 18. Wird diese Notationsweise als Transkriptionsmittel für die Adapted Viola im Lied *On the City Street* (Quelle A) benutzt, sieht das Resultat wie in Abbildung 19 aus.

Adapted viola

Abb. 18: Approximative mikrotonale Notation der Adapted Viola (mit Cents-Abweichung), Iván González Escuder: *Harry Partch. Poems by LiPo (Transcription)*, unpubliziertes Typoskript, 2015, S. 3

Abb. 19: *On the City Street* (Quelle A), Original und Transkription Eleni Ralli

Diese Transkription bildet die absoluten Tonhöhen der Adapted Viola ab. Obwohl auf dem Instrument Markierungen mit den Ratios existieren, kann – ohne die absoluten Tonhöhen – der Performer/die Sängerin nicht im Voraus wissen, was für ein Klangresultat daraus resultiert. Wo die Ratios übereinstimmen, kann man zwar sehen, dass derselbe Ton gemeint ist. Aber wie geht es weiter? In dieser Transkription sind die Details abgebildet. Deswegen kann man auch der Stimmführung folgen und gleichzeitig die genauen Tonhöhen lesen (Ratios und mikrotonale Zeichen). Die melodische Struktur der Sprechstimme wird in ihrer Richtung vom Instrument kopiert, aber nicht immer mit ihren exakten Tonhöhen. Das Instrument wird hier verwendet, um die Sprechstimme zu unterstützen, sich parallel dazu zu bewegen, ihre Richtung zu markieren (in der ersten Hälfte nach oben, in der zweiten nach unten) und im selben Register zu spielen. Eine weitere Transkription folgt am Beispiel von *A Dream*:

The sea-far-ers tell of the Eastern Isle of Bliss,
 VOICE $2 \frac{8}{5} \ 2 \frac{9}{5} \ \frac{3}{2} - \frac{14}{9} \ \frac{8}{11} \ \frac{10}{11} \ \frac{5}{3} \ \frac{12}{7} \ \frac{5}{3} \ \frac{12}{7} \ \frac{5}{3} \ \frac{10}{9}$
 MONOPHONE $2 \frac{8}{5} - 0$
 (voice tone)

It is lost in a wilder-ness of mist-y sea waves.
 $\frac{7}{6} \ \frac{6}{5} \ \frac{11}{9} \ \frac{5}{4} \ \frac{9}{7} \ \frac{21}{16} \ \frac{4}{3} - \frac{5}{3} \ \frac{15}{11} \ \frac{4}{3} \ 1 \ \frac{16}{9}$

MONO. $\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 2 \end{array} \right. \frac{1}{5} \ \frac{2}{5} \ \frac{3}{5} \ \frac{4}{5} \ \frac{5}{5} \ \frac{6}{5} \ \frac{7}{5} \ \frac{8}{5} \ \frac{9}{5} \ \frac{10}{5} \ \frac{11}{5} \ \frac{12}{5} \ \frac{13}{5} \ \frac{14}{5} \ \frac{15}{5} \ \frac{16}{5} \ \frac{17}{5} \ \frac{18}{5} \ \frac{19}{5} \ \frac{20}{5} \ \frac{21}{5} \ \frac{22}{5} \ \frac{23}{5} \ \frac{24}{5} \ \frac{25}{5} \ \frac{26}{5} \ \frac{27}{5} \ \frac{28}{5} \ \frac{29}{5} \ \frac{30}{5}$

Harry Partch Archive
 U. of Illinois Music Library

Voice
 The sea-far-ers tell of the Eastern Isle of Bliss, it is lost in a wilderness of mis-ty sea waves

Adapted viola
 (voice tone)

Viola

Abb. 20: *A Dream* (Quelle B), Original und Transkription von González Escuder, S. 5

Dieses Lied ist noch schwieriger anhand der Originalpartitur wahrnehmbar. Alle Informationen sind auf eine Ebene gedrängt, ohne Notensystem, man hat deswegen keine optischen Hilfselemente betreffend der Entwicklung der horizontalen oder vertikalen Ebenen. In dieser Transkription kann man einerseits die Stimmführung der Gesangsstimme sehen, andererseits die polyphonische Struktur der Adapted Viola, die auf zwei Saiten spielt. Die Gesangsstimme bleibt mehrheitlich stabil und bewegt sich schrittweise oder mit Sprüngen von Terzen oder Quinten. Die Adapted Viola ist zweistimmig notiert, flexibler, aber mit einem Orgelpunkt in jeder rhythmischen Gruppe, der zwischen der oberen und der unteren Stimme hin und her wechselt (grüner Rahmen). Obwohl die Intervalle melodisch in der oberen Adapted-Viola-Stimme den Umfang einer Terz nicht überschreiten, variieren sie harmonisch mit der unteren Viola-Stimme zwischen einer großen ›Moll‹-Terz, einer reinen Quinte, einer großen reinen Quinte, einer großen ›Moll‹-Septime und einer kleinen ›Dur‹-Septime (blauer Rahmen). Die untere Viola-Stimme (Saite II) imitiert und markiert Elemente der zuvor von der Stimme intonierten Melodie (rote Kreise). Die beiden Instrumente kommunizieren miteinander, indem die Stimme die ursprüngliche Phrase mit dem Text artikuliert (der erste Ton wird von der Begleitung der Adapted Viola als Intonationston unterstützt), während das Instrument mit einer komplexeren vertikalen Struktur ›antwortet‹.

Fazit

Alle vorgeschlagenen Transkriptionen genügen insofern auch wissenschaftlichen Ansprüchen, als sie die Rekonstruktion des Originaltextes von Partch erlauben. Es werden also keine Informationen entzogen oder unterdrückt. Mit diesen Transkriptionen wird also keine neue Fassung des Stückes erstellt, sondern dieses einfach in ein anderes System übertragen. Sie versuchen, die musikalische Struktur des Stückes hervorzuheben, liefern konkretere Informationen, die für das Verständnis von Partchs Musik unerlässlich sind und die man beim Lesen der Originalpartitur nicht erkennen kann. Partch versuchte, die notationstechnischen Unklarheiten seines Liederzyklus' aufzulösen, und wechselte während 30 Jahren von einem Notationssystem zum anderen. Sein Ziel erreichte er erst 1962 mit der letzten Fassung seines Stückes. Da dies die letzte autorisierte Fassung des Komponisten ist, ist es bis heute die einzige, die überhaupt veröffentlicht wurde (von Schott im Jahr 2018) und für Aufführungen verwendet wird. Bei einem Komponisten wie Harry Partch kann man den Kompositionsprozess in den unterschiedlichen erhaltenen Quellen und Fassungen als eine Selbstreflexion und Entwicklung seines künstlerischen Schaffens sehen. Am Ende entscheidet er sich gleichsam für eine Standardnotation. Trotzdem sind all seine früheren Quellen von großer Bedeutung, da sie einen spannenden Einblick in seine Versuche geben und seine Auseinandersetzung mit einer praktikablen Notation erst sichtbar machen.

Literatur

- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996.
- Gilmore, Bob: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, <https://doi.org/10.2307/3090619>.
- González Escuder, Iván: *Harry Partch. Poems by LiPo (Transcription)*, unpubliziertes Typoskript, 2015.
- Granade, Samuel Andrew: *Harry Partch. Hobo Composer*, Rochester, NY: University of Rochester Press, 2014.
- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung, zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle: Moeck, 1966.
- Li Bai: *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton, 1922.
- McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monographs, Bd. 31).
- Partch, Harry: *Seventeen Lyrics by Li Po*, Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Music and Performing Arts Library, University of Illinois, Urbana-Champaign
Box 11 - Folder 10 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle E], undatiert (44 S.)
Box 15 - Folder 3 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle A], undatiert (9 S.)
- Folder 4 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle B], 1930–32 (26 S.)
- Folder 5 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle C], 1931–33 (18 S.)
- Folder 6 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle D], 1933 (9 S.)
- Partch, Harry: *Seventeen Poems by Li Po*, Mainz: Schott, 2018 (The Harry Partch Edition).
- Partch, Harry: *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions and Librettos*, hg. von Thomas McGeary, Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974.
- Stockmann, Doris: Transkription, Begriff, in: *MGG-online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York: Bärenreiter, 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/14133 (Zugriff 07.02.2020)
- Walter, Caspar Johannes: *Enharmonischer Flux*, Freiburg: Thürmchen Verlag, 2014/2015.

Eleni Ralli absolvierte Bachelor- und Masterabschlüsse in Komposition und Musikwissenschaft an der Aristoteles-Universität Thessaloniki, der Basler Musikakademie und der Universität Bern. Aktuell untersucht sie in ihrer Dissertation das mikrotonale System von Harry Partch. Ihre Forschungen präsentierte sie an diversen Konferenzen u. a. in Basel, Bern und Salzburg. Kompositionen von Eleni Ralli wurden in Deutschland, der Ukraine, der Schweiz, in Griechenland, Polen, Holland, Israel, Argentinien, Österreich, England, Italien, Russland und im Iran aufgeführt.

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