

Sprechmelodie als Quelle von Melodik und Harmonik

The Intruder aus Harry Partchs Li-Bai-Vertonungen

Speech Melody as a Source of Melody and Harmony. *The Intruder* from Harry Partch's Li Bai Settings

The *Seventeen Lyrics by Li Po* (1930–33) are Harry Partch's first surviving major composition. His system of 43 tones per octave is not yet systematised here. This composition shows a laboratory of possibilities, tonal system variants and forms of notation, partly in numerous different versions of the individual songs.

The focus of this cycle is on the sound of spoken language as an aspect of the inner logic of music. Partch recorded the spoken intonation of the texts and found fine pitch nuances that could only be represented by scales with a much finer resolution than 12 notes in the octave, and by intervals including some that are smaller than semitones.

Our analysis of *The Intruder*, a song from the cycle that is extant in three slightly different versions in terms of pitch configuration, shows that the lines of such a speech melody are to be understood as an outline for the melodic lines. Partch has made adjustments in the projection of these contours onto different scales. He sought not only solutions that are as consonant as possible, but also deliberately tried to express the tension between the familiar and the especially foreign. Our investigation of *The Intruder* shows the strategies that Partch used to represent the foreign, and how the small steps of speech intonation in his guidance for individual lines open the door to tonality flux, a typical phenomenon of the harmonics of the later Partch.

Diese Untersuchung konzentriert sich auf *The Intruder*, einen der Songs aus dem Zyklus der *Seventeen Lyrics by Li Po* (1930–1933). In diesem Song finden sich viele Eigenschaften, die für Partchs späteres Werk charakteristisch sind, und – was für die Untersuchung besonders bedeutend ist – er liegt in drei Versionen¹ vor, die jeweils

DOI: 10.26045/po-023

1 Partch hat in verschiedenen Manuskripten jeweils eine Auswahl der Songs notiert. Einen genauen Überblick über Chronologie und Notationsformen der Fassungen gibt Eleni Rallis Artikel in der hier vorliegenden Publikation, S. 453–479. *The Intruder* findet sich, obwohl es nicht der zuerst komponierte Song aus dem Zyklus ist, in Manuskript A und in den Manuskripten E und F. F ist eine Abschrift von E und ist Partchs Fassung letzter Hand. Bob Gilmore schreibt, dass Manuskript A das früheste überhaupt überlieferte Manuskript von Partch sei. Vgl. Bob

auf einem anderen Ton beginnen. In Manuskript A sind auf einem Blatt zwei verschiedene Versionen notiert; eine weiter veränderte Version findet sich nahezu identisch in den Manuskripten E und F. In allen drei Versionen haben die Sprechmelodie und auch die Stimme der Violabegleitung² die ungefähr gleiche Kontur, also den gleichen ungefähren Tonhöhenriss. Partch hat diese Kontur der Sprechmelodie mit unterschiedlichen Positionen für den Anfangston auf die *Fabric* – so umschrieb er seine als ungleichmäßige Skalen sortierten Reservoirs rein gestimmter Tonhöhen³ – appliziert, dabei haben sich zwangsläufig kleine Unterschiede in der Intervallstruktur der Linien und der Harmonien ergeben. Diese Unterschiede sagen einiges über das Verhältnis von Sprechmelodie und Harmonik aus und helfen uns zu verstehen, was ihm offensichtlich wichtig war.

Wie Partch betonte, lag seiner Suche nach rein gestimmten kleinstintervallischen Skalen der Wunsch zugrunde, die feinen Abstufungen der Sprechmelodie einzufangen.⁴ Eine andere Motivation war – angeregt durch die Lektüre von Hermann von Helmholtz *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*⁵ – die Überwindung des temperierten Tonsystems.

Auf der Basis dieser sehr interessanten Quellenlage können Erkenntnisse über Partchs Tonhöhendendenken gewonnen werden. Dazu ist es zunächst wichtig, alle für Sprechmelodie und Tonhöhenstruktur relevanten Details der vorliegenden Versionen genau zu untersuchen. Gerade kleine Unterschiede und Widersprüche zwischen den Versionen sollten klar bestimmt werden, denn sie geben Aufschluss darüber, mit welchen Strategien Partch an die Ausarbeitung einer neuen Version

Gilmore: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996, S. 101: »These three pages – which I have called the Santa Rosa (?) Manuscripts (interrogative voice intended) – are, I believe, the earliest known manuscripts of the composer.«

- 2 »Begleitung« ist hier keine musikalische Wertung, sondern drückt aus, dass sich der singende Interpret selbst auf dem Instrument begleitet: »Partch's own playing of the Adapted Viola was intended from the outset as a partner or complement to his voice. It clearly invokes the ancient bardic tradition of a singer or chanter of stories accompanying himself on a stringed instrument. His intent was that voice and Viola together form a sinuous couple, with a liquid and sensuous gliding movement, close to human speech«. Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998, S. 73.
- 3 »The term that Partch frequently uses to describe the pitch resources of his system of extended just intonation is *fabric*. The word appears in his earliest extant theoretical writings, and it was a usage he retained throughout his life. The metaphor is not merely poetic. The word *fabric*, with its connotations of texture, places emphasis on the system's internal *coherence* – and on the fact that it can grow if woven further – rather than viewing it as a closed structure. The scale is seen as an expanding fabric of relationships capable of informing, shaping, and ordering the pitch domain: a *laying down* of the total pitch space.« Ebd., S. 64.
- 4 »I came to the realization that the spoken word was the distinctive expression my constitutional makeup was best fitted for, and that I needed other scales and other instruments.« 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. 5.
- 5 Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1863.

herangegangen ist. Da es nicht einfach ist, die Quellen vollständig zu entschlüsseln – das betrifft, wie wir gleich sehen werden, vor allem Manuskript A – beschränke ich mich hier auf zwei Phrasen des Songs.

Entschlüsselung der Quellen

Im Prozess der Arbeit an *The Intruder* zeigt sich das Vorgehen: Zuerst hat Partch die Sprechmelodie protokolliert. Oben in Manuskript A (ich nenne es A1, da auf dem gleichen Blatt weiter unten eine neue Version notiert ist, die ich A2 nenne) findet sich eine Kurzschrift der Textsilben.⁶ Die grobe Sprechmelodie zeigt sich schon in der Platzierung der Silbenkurzschrift auf dem 5-Linien-System. Ober- und unterhalb der Silbenzeichen sehen wir Ratios.⁷ Im Vergleich zu den späteren Versionen wird deutlich, dass die Ratios oberhalb der Silbenzeichen die Größe der Schritte der Sprechmelodie anzeigen und die Ratios unterhalb der Zeichen die Töne der Viola-Begleitung zu dieser Sprechmelodie.

Die Schritte der Sprechmelodie sind nur notiert, wenn damit ein neuer Ton eingeführt wird. So ist zum Beispiel die dritte Silbe wieder auf der Stufe der ersten Silbe, braucht also nicht als Schritt angezeigt zu werden.

Die Menge der verschiedenen Informationen, bestehend aus einigen relativ zueinander angegebenen Ratios für die Intervallschritte der Vokalstimme, einer unvollständig⁸ notierten Viola-Begleitstimme in absoluten Ratio-Positionen – bezogen auf das Zentrum $g = 1/1$ – sowie einigen durch Buchstaben angezeigten Abweichungen von den Ratios, ist wahrlich sehr verwirrend und kann ohne weitere Informationen kaum vollständig überblickt werden. So ist zum Beispiel nicht klar, in welchem In-

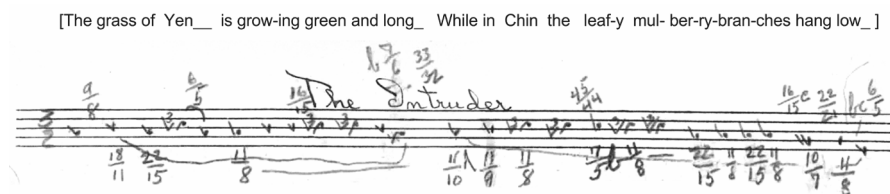


Abb. 1: *The Intruder*, Beginn (Version A1), Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3

- 6 Gilmore erkennt in dieser Notationsform, die sich nur bei A1 von *The Intruder* findet, eine mögliche Urform aller späteren Notationsformen: »perhaps the earliest of them all«. Vgl. Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 91.
- 7 Eine Darstellung als Bruch, der das Frequenzverhältnis eines rein gestimmten Intervalls beschreibt.
- 8 Ich würde annehmen, dass die Viola wie in A2 auch in A1 zusammen mit der Vokalstimme beginnt.

tervallabstand zueinander beide Stimmen stehen, weil nicht notiert ist, welches der absolute Ausgangston der nur relativ notierten Vokalstimme ist.

Da aber die Kontur der Stimmen in den späteren Versionen ähnlich ist, hilft für die Ableitung dieses Ausgangstons der Vergleich mit den späteren Versionen sehr.

Deshalb wird hier zunächst die letzte Version, wie sie in den Manuskripten E und F formuliert ist, herangezogen. Dort ist die Vokalstimme vollständig in der Chromelodeon-Notation⁹ niedergeschrieben und die Violastimme in absoluten Ratios notiert.

Wiederum werden die zwei ersten Phrasen wiedergegeben, aus Manuskript E (Abbildung 2) sowie in einer eigenen Umschrift, die alle Tonhöhen in absoluten Ratios und in einer durch mikrointervallische Vorzeichen¹⁰ annähernd präzisen Tonhöhennotation auf der Basis der konventionellen 5-Linien-Notation beschreibt (Abbildung 3).

Daraus lassen sich die Intervallschritte zwischen den Tonhöhen ableiten und mit jenen aus Version A1 vergleichen (Abbildung 4).

Der Vergleich zeigt, dass die relativ einfachen limit-5-Intervallschritte¹¹ $9/8$, $6/5$ und $16/15$ in beiden Versionen identisch sind, während sich die anderen bei ›long‹ und ›hang low‹ in der Größe leicht unterscheiden. Diese Unterscheidung von genau bestimmten einfachen Intervallen, die im Kontext von Konsonanzen Verwendung finden, und komplexeren Intervallen, für die es unterschiedliche mögliche Varianten der Größe zu geben scheint und die ich ›ungefähr bestimmte Intervalle‹ nennen würde, wird in der weiteren Untersuchung noch eine Rolle spielen.

Nun kann die komplette Intervallik von A1 rekonstruiert werden. Zuerst kann die absolute Tonhöhe des ersten Wortes (und auch der Anfangston der Viola) bestimmt werden:

In E (und in allen weiteren vorliegenden Versionen) wird das erste Wort ›The‹ durch einen Viola-Ton begleitet, der genau eine Oktave über dem Sprechgesangs-Ton liegt.¹² Die Töne zwei bis vier der Viola schreiten in Tonschritten abwärts (Ganzton / Ganzton / Halbton) und erreichen die lang gehaltene Unterquarte des Anfangstons. Alle Versionen sind hier homogen in der Zuordnung der Viola-Töne zu den Sprachsilben. Aus der Tonfolge der Viola im Beispiel A1 lässt sich also rekonstruieren, dass diese Version mit der Ratio $11/6$ beginnt (die Unterquarte ist hier $11/8$).

9 Vgl. Eleni Ralli im vorliegenden Band, S. 453–479.

10 Die einfachen Pfeile indizieren eine Erniedrigung oder Erhöhung um $1/12$ -Ton, Doppelpfeile um $1/6$ -Ton. So ist die Notation einer Aufteilung des Halbtons in 6 gleichmäßige Teile möglich. $1/12$ -Töne sind geeignet, da sich durch sie die Ratios $5/4$ (einfacher Pfeil nach unten), $7/4$ (doppelter Pfeil nach unten) und $11/8$ (Viertelton) sowie alle ihre Spiegelungen und Kombinationen relativ gut darstellen lassen.

11 Limit-5 bedeutet, dass die Ratios nur aus den Primfaktoren 2 (für das neutrale Intervall der Oktave), 3 (Quinten) und 5 (Terzen) zusammengesetzt sind.

12 In meinen Darstellungen sind die Vokalstimme und die Viola wie üblicherweise bei Partch eine Oktave höher notiert, als sie klingen.

The Intruder

Approximate Voice in Soprano
Exact Voice in Alto
Adapted Viola

(An softly repeated)

ten

ten

The string throughout

full bow vigorously

low low

Chin, the leaf-y mulberries branches hang low

like

Abb. 2: *The Intruder*, Beginn (Version E), Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 11, Folder 10

10/9 5/4 4/3 21/20 7/5 16/15 1/1 5/3

VOICE

The grass of Yen_ is grow-ing green and long_ White in Chin the leaf-y mul-ber-ry-bran-ches hang low...

Version E / F

10/9 1/1 16/9 5/3 4/3 3/2 5/3 7/4 5/3 7/4 5/3 7/4 5/3 7/4 5/3

ADAPTED VIOLA

Abb. 3: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version E/F, Caspar Johannes Walter

$\frac{9}{8}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{25}{21}$ $\frac{200}{189}$ $\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{21}{20}$ $\frac{6}{5}$

The grass of Yen_ is grow-ing green and long_ While in Chin the leaf-y mul-ber-ry-bran-ches hang low_

The Intruder

Abb. 4: *The Intruder*, Beginn, Vergleich der Intervallschritte der Version E/F mit Version A1, Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3

Als nächstes werden die Abweichungen der Intervallgrößen bestimmt, die Partch mit Buchstaben vor und hinter den Ratio-Angaben angegeben hat.¹³

Vokalstimme:

Bei b7/6 ist eine um 8 Cent verkleinerte 7/6 gemeint;

bei 16/15c eine um 4 Cent vergrößerte 16/15;

bei bc6/5 eine um 12 Cent verkleinerte 6/5;

Violastimme:

bei 7/5b eine um 8 Cent erhöhte 7/5.

Aus diesen Informationen kann die Version A1 vollständig rekonstruiert werden. Beginnend mit dem Anfangston 11/6 werden alle Tonschritte, wie Partch sie eingetragen hat, benutzt, um die Ratios aller Töne der Vokalstimme zu bestimmen (die Violastimme ist in A1 bereits komplett in Ratios notiert). Die Ratio 33/32 von ›grass‹ beispielsweise ergibt sich aus $11/6 \times 9/8 = 99/48 = 33/16$. Da 33/16 größer als 2 ist wird dieser Bruch durch 2 geteilt.¹⁴

The image shows a musical score for 'The Intruder' by Caspar Johannes Walter. It consists of two staves: VOICE (Version A1) and ADAPTED VIOLA. The VOICE staff has lyrics: 'The grass of Yen is grow-ing green and long... While in Chin the leaf-y mul-ber-ry branch-es hang low...'. Above the VOICE staff, ratios and compensations are indicated: 11/6, 33/32, 11/10, 99/56b, 3267/1792b ≈ 11/6, 9/8, c5/32, c105/64, c175/128bc ≈ 11/8. The ADAPTED VIOLA staff has ratios: 18/11, 22/15, 11/8, 11/10, 11/9, 11/8, 7/5b, 11/8, 22/15, 11/8, 22/15, 10/7, 11/8.

Abb. 5: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version A1, Caspar Johannes Walter

Es ist außerordentlich interessant, wie präzise und vollständig in dieser scheinbar schnell hingeworfenen Skizze die durch die Buchstaben angezeigten Kompensationen der Intervallgrößen kalkuliert sind. Das genaue Nachrechnen ergibt:

Der Größenunterschied zwischen 3267/1792b und 11/6 beträgt 1,7 Cent.

Der Größenunterschied zwischen c175/128bc und 11/6 beträgt 1,8 Cent.

Für das von Partch gewählte Abstandsrastraster von 4 Cent für die Kompensationen sind das die perfekten Werte.

Es liegt nahe, den Prozess der Kompensation so zu verstehen, dass Partch einzelnen Schritten der Sprechmelodie charakteristische Intervalle zugeordnet hat und

13 Vgl. Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 93–95.

14 Partch hat die Ratios immer im Bereich zwischen 1 und 2 dargestellt. Die Oktave war für ihn hier ein neutrales Intervall, die Ratio sagt also nichts über die Oktavlage aus.

anderen Silben Töne, die vorher schon in der Sprechmelodie vorkamen. In besonderen Momenten führte die Abfolge einiger Schritttgrößen zu Tonhöhen weit außerhalb seiner Skalen. Von einem solchen Ton wieder zurück in die bekannten Töne zu kommen, war mithilfe einer weiteren Ratio nicht mehr möglich, da diese Ratio außerhalb jeder Vorstellungskraft lag. Partch hat also die vorstellbaren Intervalle angegeben und den Fehlbetrag als Kompensation notiert.

Im konkreten Moment bei ›long‹ hat er wahrscheinlich die klare Bedeutung der kleinen septimalen Terz (266.9 Cent) im Kopf gehabt und den Schritt $7/6$ notiert. Nun landet die Melodie mit diesem Schritt auf $99/56$, einer Ratio, die in keiner *Fabric* dieser Jahre vorkam. Für das Zurückkommen zum Anfangston $11/6$ blieb ein sehr kleines Intervall von ungefähr einem Viertelton, dessen Größe er mit der Ratio $33/32$ assoziieren konnte. Soweit die Rolle von Ohr und Tonvorstellung. Nun hat Partch ja die Intervalle praktisch an der Viola überprüft. Dort waren Markierungen der Ratios aus seinen Skalen angebracht.

Angenommen, seine Sprechmelodie wirkte bei dieser Stelle mit $33/32$, $16/9$, $11/6$ überzeugend, dann ergibt seine Notation einen Sinn. Der Unterschied von $16/9$ und $11/6$ ist $33/32$ (diesen Schritt hat er notiert). Der Unterschied von $33/32$ zu $16/9$ ergibt zwar nicht $7/6$ (wie notiert) sondern $297/256$. Aber das für ihn unvorstellbare $297/256$ ist nur knapp 10 Cent kleiner als $7/6$. Also hat er sich das Intervall als etwas verkleinertes $7/6$ vorgestellt und mit dem Buchstaben b für die Verkleinerung um 8 Cent die nächstliegende Möglichkeit gefunden.

Bei der zweiten Stelle bei ›hang low‹ verhält es sich entsprechend. Dort werden sogar zwei Intervalle verbogen. Diese Kompensationen kann man gegeneinander verrechnen und sehen, dass durch sie das Ziel des Einklangs mit der Viola am besten erreicht wird.

Die Version A2 steht unten auf dem gleichen Blatt wie A1. Auch hier ist die Viola-Stimme (zu dieser Zeit verwendete Partch das Kürzel »Mono[chord]« für die Adapted Viola) klar durch Ratios bezeichnet. Die Vokalstimme ist in konventioneller Notation mit chromatischen Vorzeichen und einem Doppelkreuz notiert. Das erste *gis* lässt sich gut dem $16/15$ der Viola zuordnen.

Da keine genaueren Angaben zu Ratios oder Intervallschrittgrößen notiert sind, liegt es nahe, die feine mikrotonale Ausgestaltung der Sprechmelodie in der Vokalstimme von A1 zu übernehmen.

Die Versionen im Vergleich

Partch hat sicher die meisten Intervalle der Sprechmelodieschritte so gut gekannt, dass er sie aus dem Kopf, durch die eigene Tonvorstellung, der Sprechmelodie zuordnen konnte. Es ist zu vermuten, dass er sich die Intervalle der Sprechmelodie auch unabhängig von einer konkreten Platzierung in einem Tonsystem oder auf einer Skala vorstellen konnte. Die fein differenzierten Tonschritte der Sprechmelodie waren für Partch etwas, das die Wörter selbst mitbrachten, eine Art Kontur oder Umriss von Melodie.

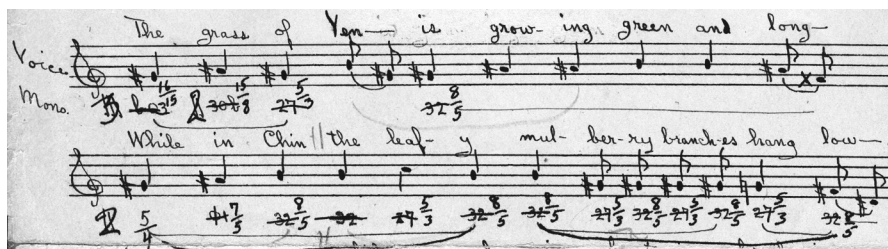


Abb. 6: *The Intruder*, Beginn (Version A2), Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3

Abb. 7: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version A2, Caspar Johannes Walter

Die verschiedenen Versionen von *The Intruder* zeigen, wie Partch diese Kontur möglichst identisch beibehalten hat, obwohl er sie auf verschiedenen Tonstufen beginnen ließ.

Die Platzierung des Anfangstons von *The Intruder* auf verschiedenen Tonstufen lässt vermuten, dass er sich die Intervalle der Sprechmelodie zunächst unabhängig von einer konkreten Platzierung auf der Skala vorgestellt hat.

Dieses Platzieren im Tonraum ist nun der zweite Schritt der Arbeit. Dabei ist schon der Tonraum selbst Teil der Entscheidungen. Partch hat gerade während der Arbeit an den *Seventeen Lyrics* das Reservoir der Töne, die *Fabric* der Skala immer wieder modifiziert.¹⁵

Die Sprechmelodie der ersten Textpassage bis ›long‹ benötigt nur drei Tonhöhen: den Anfangston, den großen Ganzton 9/8 und die kleine Terz 6/5 darüber. Mit dem abwärtssteigenden Tetrachord in der Viola zusammen ergibt sich eine tonal sehr verständliche Konfiguration, die in jedem Moment konsonant ist. Das zeigt eine vereinfachte Transposition auf $g - 1/1 -$, den Ursprung des Partch'schen Tonhöhenkosmos (Abbildung 8).¹⁶

15 Einen Überblick über die vielen, jeweils leicht verschiedenen Skalen aus den Jahren der Komposition der *Seventeen Lyrics* by Li Po gibt Brian McLaren: *The Evolution of Harry Partch's Tuning System*, online, [o. J.], www.tonalsoft.com/sonic-arts/mclaren/partch/evolution.htm (Zugriff 15.07.2020).

16 Das g war das Zentrum des Partch'schen Tonhöhenkosmos. Daher hat er ihm die Ratio 1/1 zugewiesen. Vgl. Partch: *Genesis of a Music*, S. 69. Im Vergleich der Versionen zeigt sich, dass dies bereits 1931 zutraf.



Abb. 8: *The Intruder*, Beginn, Renotation in vereinfachter Transposition nach 1/1, Caspar Johannes Walter

Als Ratios des Viola-Tetrachords¹⁷ würden sich $2/1^{18}$, $9/5$, $8/5$ und $3/2$ ergeben, wenn für die konsonanten Intervalle rein gestimmte Oktaven, kleine Sexten, Quinten, Quarten und große Terzen angenommen würden.

Nun hat Partch ja keine Version mit *g* begonnen, sondern in jeder der Versionen mit einem anderen Ton. Er hat den Beginn statt ins Zentrum weiter in die Peripherie seiner *Fabric* gelegt: besonders weit entfernt in A1 ($11/6$, durch den 11er-Anteil ein schon an sich recht fremdartiger Ton), immer noch weit in A2 ($16/15$) und am nächsten in E/F ($10/9$).

Was könnten die Gründe für diese verschiedenen Anfangspositionen sein? Natürlich spielt hier eine gute Position passend zur Stimmlage eine Rolle.

Partch hat die Songs meist selbst aufgeführt, aber es gab auch Aufführungen durch andere Interpret*innen. Eventuell hat er konkret für den jeweiligen Anlass das Stück in Bezug zur Stimme transponiert. Aber es gibt auch einen anderen Grund, nicht im Zentrum, sondern in der Peripherie zu beginnen: Das Stück ist tonal nicht immer so einfach wie zu Beginn. Schon bei »long«, aber auch besonders bei »leafy mulberry branches hang low« werden dem einfachen tonalen Zentrum fremdartige Klänge gegenübergestellt. Wenn man sich die *Fabric* der Partch-Töne als ein zusammenhängendes Gebilde mit dem Ursprung $1/1$ in der Mitte vorstellt, in dem die Primzahlen bis 11 Achsen bilden, auf denen jeweils eine kleine Anzahl von Schritten in die eine oder die andere Richtung gegangen werden kann, dann bekommt man ein Gefühl für Zentrum und Peripherie. Auf der Achse der Quinten (Primzahl 3) erlaubt Partch bis zu drei Schritte nach oben oder unten. Bei den Terzen (Primzahl 5) sind es zwei Schritte. Bei den Septimen (7) sind es je nach Konfiguration der *Fabric* zwei Schritte oder ein Schritt. Bei der Primzahl 11 ist es dann immer nur ein Schritt in jede Richtung.

Nehmen wir also zum Beispiel die Zahl 11: In der 11er-Dimension kann man vom Zentrum aus nur einen Schritt gehen, aber von der Peripherie her zwei Schritte. Die zwei Ratios $11/8$ und $16/11$ sind also fremder zueinander als $11/8$ zu $1/1$. Zwischen dem einen Rand und dem anderen sind die Klänge viel fremder als zwischen Mitte und Rand. Wird ein Kern eines Stücks also am Rand platziert, ist das mögliche Spiel zwischen Vertrautheit und Fremdheit besonders intensiv.

Im Vergleich der drei Versionen zeigen sich Unterschiede bereits im eröffnenden Viola-Tetrachord, aber natürlich besonders bei den tonal fremdartig wirkenden Stellen.

17 Es handelt sich um den Diatonon syntonon von Ptolemaios, einen rein gestimmten dorischen diatonischen Tetrachord. Vgl. ebd., S. 169.

18 Um den Gang der Töne plastisch zu halten, verwende ich hier ausnahmsweise die Ratio $2/1$.

Der eröffnende Viola-Tetrachord im Vergleich der Versionen

Der Beginn auf 11/6 in Version A1 ist bereits so fremdartig, dass kein tonal passender Tetrachord aufgebaut werden kann. Dieser hätte, wenn die idealen, zur Vokalstimme vollkommen konsonanten Intervalle ($10/9 - 9/8 - 16/15$) verwendet würden, die folgenden Ratios: 11/6, 33/20, 22/15, 11/8.

Der Ton 33/20 erscheint in keiner jemals bei Partch erwähnten *Fabric*, mit Sicherheit war er auch nie auf der Viola markiert. Partch hat statt 33/20 das ihm wohlbekannte 18/11 verwendet, das 121/120 tiefer liegt als 33/20. Dadurch wird zwar in der Ratio-Beziehung zwischen Vokalstimme und Viola die Konsonanz unerkennbar (das Intervall beträgt 192/121), aber der Zusammenklang ist hinreichend ähnlich zur reinen kleinen Sexte, sodass doch die tonale Einfachheit assoziativ erkannt werden kann. Interessanterweise ist dieses Intervall mit 799,3 Cent fast perfekt eine temperierte Sexte. Überhaupt führt die zweifache Verwendung der 11 zum Paradoxon, dass zwischen der Über-Undezime 11/8 und der Unter-Undezime 16/11 scheinbar ein temperierter Halbton liegt. So scheint für das Ohr der Viola-Tetrachord – da er zwischen Über-Undezimal-Ratios und Unter-Undezimal-Ratios abwechselt – in sich teilweise 12-tönig-temperiert zu sein, ein seltsames Objekt in der rein gestimmten Landschaft von Partch (die quasi-temperierte Vorgehensweise zeigt Abbildung 13 weiter unten).

In der Version A2 liegt die tonal ideale Ratio für den zweiten Viola-Ton bei 48/25. Diese Ratio war in einer *Fabric* von 1932/33 erwähnt, aber wohl nicht auf der Viola von 1931 markiert. Partch hat als ›Ersatz‹ einen Ton mit der Ratio 15/8 verwendet. Auch den dritten Ton hat er ersetzt, statt 128/75 (die er nie erwähnt) verwendet er 5/3. Das Intervall zwischen zweitem und drittem Ton ($9/8$) wurde dabei behalten. Es ist quasi so, dass Partch den Mittelabschnitt des Tetrachords als einen festen Zwei-Ton-Körper aus der idealen Gestalt herausgeschnitten und an etwas anderer Stelle – und zwar genau dort, wo in seiner *Fabric* Töne vorhanden waren – wieder eingesetzt hat. Partch hat diesen Ton-Körper um eine 128/125 Diesis abwärts transponiert. Dass es genau dieses Intervall ist, hat eine gewisse Logik: Die idealen Ratios für den zweiten und dritten Ton liegen außerhalb der *Fabric*, weil sie einen Terzschrift zu weit links liegen. Mit diesem ›zu weit links‹ wird ein weiteres Darstellungsmittel in die Untersuchung eingebracht: das Euler'sche Tonnetz. Hier werden reine Quinten und Terzen auf einem zweidimensionalen Gitternetz dargestellt. Wenn die Quinten auf der y-Achse, also der Vertikale, aufgetragen sind, so liegen die Terzen auf der x-Achse. Ein Schritt nach rechts bedeutet einen Terzschrift nach oben (für die Ratios bedeutet es eine Multiplikation mit 5), ein Schritt nach links die Erniedrigung um eine Terz (die Teilung durch 5).

In der Version A2 sind alle Ratios für den Tetrachord limit-5 (die Primzahlen 7 und 11 kommen dort nicht vor), können also im Euler'schen Tonnetz dargestellt werden.

In Abbildung 9 sehen wir links die ideale Grundform des Tetrachords, beginnend mit dem Ursprung der *Fabric* 1/1. 1/1 und 3/2 liegen auf der Mittelachse der Terzen. 9/5 und 8/5 liegen einen Schritt weiter links. In der Mitte sehen wir den Te-

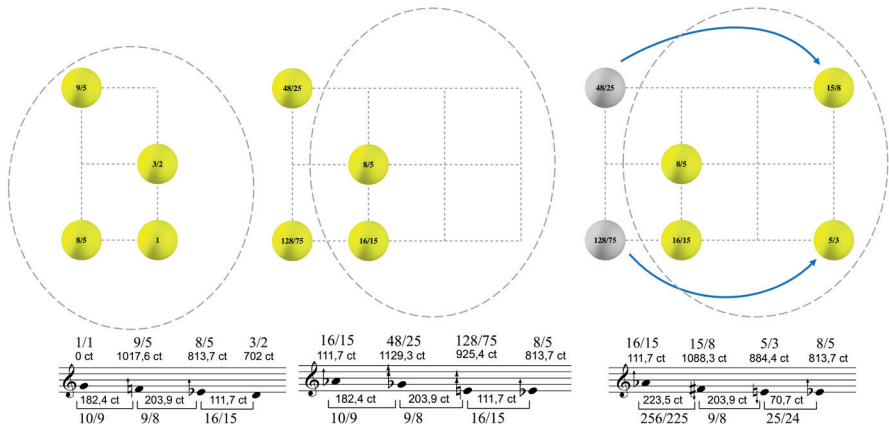


Abb. 9: *The Intruder*, Konstruktion des Viola-Tetrachords des Beginns in Version A2 im Vergleich zur auf 1/1 tranponierten Idealgestalt von Version E/F, Grafik Caspar Johannes Walter

trachord in seiner idealen Form, beginnend mit dem tatsächlichen Start-Ton von Version A2. Da der Start-Ton 16/15 schon auf der linken Seite der *Fabric* liegt, fallen die noch weiter links liegenden Töne zwei und drei aus dem Bereich der (mit einer gestrichelten ovalen Linie markierten) *Fabric*. Durch die Transposition dieses Ton-Pärchens um drei Terzenebenen nach rechts (in der Abbildung rechts zu sehen) werden Alternativtöne innerhalb der *Fabric* gefunden. Die Ratios aller vier Töne sind vergleichsweise einfach, aber die Intervalle zwischen ihnen (wegen des Springens vom linken Rand der *Fabric* zum rechten und zurück) vergleichsweise komplex.

Diese Verknüpfung zwischen dem einem Rand einer Achse in der *Fabric* mit dem anderen ist ein Kunstgriff, der für Partchs Theorie eminent wichtig ist. Es kann sein, dass Partch sich dessen nicht völlig bewusst war, aber durch diese Verknüpfungen der Ränder hat er sich Türen zur kleinstintervallischen Verschiebung einfacher Klänge und damit zu einer Art von Enharmonik geöffnet. Er hätte auch Alternativen gehabt, zum Beispiel liegt der Ton mit der Ratio 12/7 sehr nahe neben dem nicht vorhandenen 128/75 und ist in jeder *Fabric* vorhanden, aber er würde die Homogenität dieses Achsendenkens sprengen.

Auch im Tetrachord von A1 gab es einen solchen Übersprung von einem Rand zum anderen, allerdings auf der Achse der 11, nämlich in der Wahl von 18/11 anstelle von 33/20. Dazu passt, dass in A1 die 11 fast in jeder Ratio vorhanden ist, A1 findet also generell auf den Rändern der 11 statt.

Erst in der Version E/F, die mit 10/9 beginnt, ist der Tetrachord so zentral in der *Fabric* positioniert, dass alle idealen Ratios verwendet werden konnten und so die Vokalstimme zum Viola-Tetrachord immer ganz konsonant ist. Man kann sagen, dass die Musik hier zu ihrer einfachsten tonalen Gestalt zurückgefunden hat. Das kann man als Abschluss einer Suche nach der ›richtigen‹ Konstellation von Sprechmelodiegestalt und harmonischer Kontextualisierung deuten. So interessant

die früheren Versionen sind, *The Intruder* ist in dieser letzten Version gültig überliefert. Allerdings geben gerade die frühen Versuche einen Einblick über das Labor des kompositorischen Denkens bei Partch.

Der Alien-Mode bei »leafy mulberry branches«

Diese einfache tonale Gestalt bildet zwar die Grundlage von *The Intruder*, aber schon der Titel – »Intruder« bedeutet Eindringling – weist darauf hin, dass dem Bekannten ein Unbekanntes, etwas Fremdes, gegenübergestellt wird. Bob Gilmore arbeitet in seiner Analyse des Werks diese Antinomie gut heraus, er nennt die charakteristische, fremdartig klingende Harmonik *Alien-Mode*¹⁹ und beschreibt, wie beide Modi, der stabile Modus der Eingangssequenz und der *Alien-Mode*, benutzt werden, unterschiedliche Kräfte des Textes auszudrücken. Dabei verhalten sich charakteristische Akkordbestandteile beider Modi wie Magnete.²⁰ Hier sind Zweiklänge aus beiden Modi die Magnete, nämlich je eine große Terz, beide nahe nebeneinander. Gilmore untersucht die Version E/F, bei der die reine Terz von »Chin« bei »leafy« um einen septimalen Halbton 21/20 nach oben und wieder zurück verschoben wird. Sollte die Harmonie einfach und stabil sein, würde man eine Parallelverschiebung um einen diatonischen Halbton 16/15 erwarten. Der viel kleinere Schritt mit der septimalen Ratio 21/20 ist hier die entscheidende Aussage. Die Terz des *Alien-Mode* steht auf einer Position, die es im Erwartungshorizont des stabilen Hauptmodus nicht gibt, weil ihre Töne zu nah an den Tönen der Ausgangs-Terz liegen, näher als es die kleinstmöglichen Schritte im Hauptmodus erlauben würden. Diese besondere, von Partchs System her quasi unerlaubte Nähe der neuen Terz zur alten lässt sie so fremd erscheinen. Partch bezieht beide Terzen aufeinander, es sind die charakteristischen Magnete, und dieser »Magnetismus« wird über längere Passagen des Werks durch Hin- und Herpendeln (die Viola-Stimme von »mulberry branches«) aufrechterhalten.

Gilmore ordnet die Terzen den Modi *Utonality 5/3* und *Utonality 7/4* zu, beide in sich limit-5, aber eben um das septimale Intervall 21/20 (84,5 Cent) verschoben

19 Vgl. Gilmore: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, S. 98–102 und Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 80 f. Diese Beschreibungen von *The Intruder* gehören zu den besten analytischen Texten über Partch.

20 Partch benutzt die Begriffe Magnet und Magnetismus im Kontext der Frage der Spannungsauflösung: »The intensity of the urge for resolution is in direct proportion to the proximity of the temporarily magnetized tone to the magnet. This simply says that it is harder to deny the urge of those magnetized tones closest to a magnet, and it implies that a magnetic field is of equal intensity on either side of a magnet.« Je näher die Töne zueinander liegen, desto größer ist also die magnetische Kraft. Zu nahe sollen die Töne aber doch nicht sein, denn dann ist die Kraft verloren. Wie die Fortsetzung des Zitats belegt, konfiguriert Partch die *Fabric* so, dass die Intervalle zwischen den Tönen sehr klein sind, aber immer nur so klein, dass die Möglichkeit solcher magnetischer Kraft besteht: »There is undoubtedly a point, in the case of a magnetized tone extremely close to a magnet, where the two would be so compounded that the urge would be dampened or lost, but such intervals do not exist in Monophony.« Partch: *Genesis of a Music*, S. 182 f.

und dadurch ohne Gemeinsamkeit. Er beschreibt diese magnetische Beziehung der Terzen als *flux*, und damit als Prototyp für das Prinzip, das Partch später als *Tonality Flux* beschrieben hat.

Partch hat mit der magnetischen Kraft experimentiert. Diese Kraft ist eine Frage der schieren Nähe, also der Kleinheit des Verschiebungsintervalls. Das zeigen die Varianten, die genau an dieser Stelle zwischen den Versionen zu sehen sind. Wenn wir die Größen in Cent bestimmen, so wird dies sehr deutlich: Die Größe des 21/20 von E/F beträgt 84,5 Cent. In A1 beträgt das Verschiebungsintervall 45/44, also 38,9 Cent. In A2 ist es nicht sicher zu bestimmen, da es keine direkten Anhaltspunkte für die Ratios der Vokalstimme gibt; die Violastimme bewegt sich hier im Verschiebungsintervall von 25/24 (70,7 Cent). Die Vokalstimme geht entweder diesen Schritt mit oder sie bewegt sich in den Intervallen, die in A1 auf dem gleichen Blatt darüber beschrieben sind, also 45/44, was zu einer unreinen Terz im *Alien-Mode* führt (auch das wäre konzeptionell als Ausdruck der Fremdheit eine mögliche Lösung).

Allen drei Versionen ist gemeinsam, dass die Terzen unerwartet nah beieinander liegen. Der Grad der Nähe ist allerdings unterschiedlich, bei E/F ist das Verschiebungsintervall schon klein, aber bei A1 noch viel kleiner, kaum die Hälfte von E/F. Und kleine Tonhöhenveränderung sind charakteristisch für die Intonation der gesprochenen Stimme.

Ein Vergleich der drei Versionen, transponiert auf den gleichen Ausgangston 1/1 zeigt deutlich die minimalen Unterschiede.

In Version A ist der Schritt eng, die Terz im Alien-Mode ist theoretisch mit 56/45 (als Intervall zwischen 84/55 und 27/22) unrein, aber durch die Buchstabenkompensation in der Viola wieder ganz nahe zur reinen Terz gebracht (mit einer Abweichung von unter 2 Cent, also nicht unterscheidbar). In der fortlaufenden Violastimme wird mit unterschiedlichen Varianten experimentiert.

Abb. 10: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version A1, transponiert nach 1/1, Caspar Johannes Walter

In A2 ist das Magnetpendeln in der Violastimme vereinheitlicht. Wie oben erwähnt, ist die Führung der Vokalstimme bei ›leafy‹ unklar, hier wurde eine Führung wie bei A1 angenommen.

Abb. 11: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version A2, transponiert nach 1/1, Caspar Johannes Walter

In E/F sehen wir eine dritte Schrittgröße für die Verschiebung.

Abb. 12: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version E/F, transponiert nach 1/1, Caspar Johannes Walter

Die Schrittgrößen sind nicht nur charakteristischer Ausdruck für den Magnetismus der Terzen, sie wirken sich auch unmittelbar auf den Klang bei ›mulberry branches‹ aus, da das Pendel nur in der Violastimme auftritt und die Vokalstimme dagegen den gleichen Ton beibehält. Also hören wir zwischendurch fremdartige Dissonanzen, in jeder Version verschieden.

Sehr interessant ist auch die Harmonisierung bei ›hang‹. Auch wenn die komplizierten Ratios dies kaum erkennen lassen: bei den Versionen A1 und A2 ist das Intervall beinahe gleich. A2 offenbart sich als reine kleine Terz 6/5,²¹ A1 wäre minimal zu klein, wird aber perfekt durch die Buchstabenkompensation ausgeglichen.

Besonders schön lassen sich alle kleinen aber signifikanten Unterschiede erkennen, wenn die auf den gleichen Ausgangspunkt transponierten Versionen grafisch übereinandergelegt werden. Grau ist hier A1, blau die Violastimme von A2 und rot sind die Stimmen von E/F.

21 Unklar bleibt, ob die Buchstabenkompositionen von A1 auch für die entsprechenden Intervallschritte der Vokalstimme von A2 gelten sollen. Dafür spricht, dass beide Versionen auf dem gleichen Blatt notiert und in A2 keine Details notiert sind – und so angenommen werden kann, dass die Schritte komplett übernommen sind. Dagegen spricht das perfekte Intervall zwischen den Stimmen ohne Kompensation bei A2. Für meine Renotationen habe ich die Übernahme der Kompensationen angenommen.

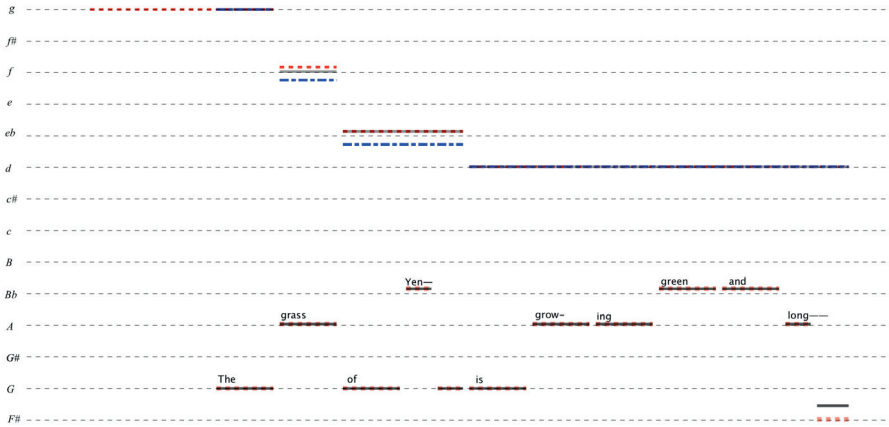


Abb. 13: *The Intruder*, 1. Phrase (transponiert nach 1/1), alle Versionen, Grafik Caspar Johannes Walter

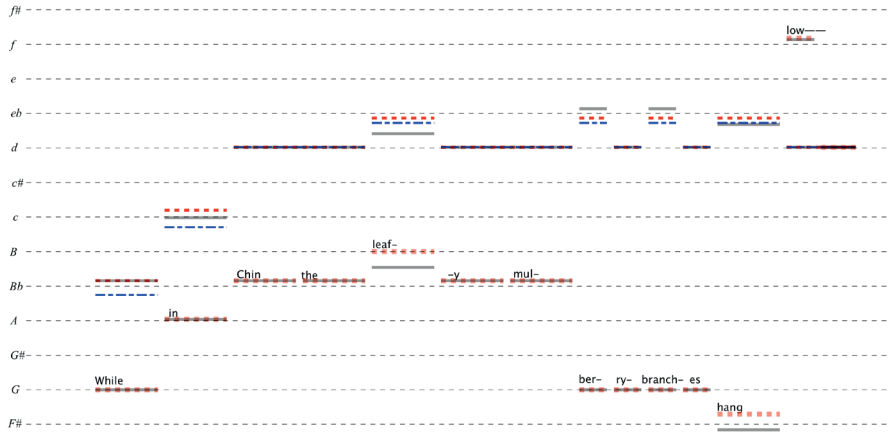


Abb. 14: *The Intruder*, 2. Phrase (transponiert nach 1/1), alle Versionen, Grafik Caspar Johannes Walter

Sprechmelodie

Gleich zu Beginn seines bahnbrechenden Buches *Genesis of a Music* schreibt Partch: »Having decided to follow my own intuitive path I began to write music on the basis of harmonized spoken words, for new instruments and in new scales, and to play it in various parts of the country. I set lyrics by the eighth-century Chinese Li Po, intoning the words and accompanying myself on my Adapted Viola.«²²

22 Vgl. Partch: *Genesis of a Music*, S. 6.

Die Melodie des Sprechens bildet den Ausgangspunkt für eine Harmonisierung innerhalb neuer, sehr fein aufgelöster Skalen. Partch sagt selbst, dass das gesprochene Wort Melodie und Rhythmus der Musik bestimmen sollte.²³ Die *intoned voice* ist eine musikalisierte Form der gesprochenen Sprache, fein bestimmt in Tonhöhe und Zeitgestaltung, aber dabei immer noch die Intonation des Gesprochenen transportierend. In dieser »Tone Declamation«²⁴ ist der Prozess der Transformation von Sprache in Musik nicht so weit fortgeschritten, wie es in der Gesangsstimme eines Liedes üblicherweise der Fall ist.

Die Musik ist so unmittelbar aus der Intonation der gesprochenen Worte abgeleitet, dass immer noch etwas Vor-Musikalisches erhalten bleibt.

Um den sprechenden Gestus adäquat und stark realisieren zu können, benötigte Partch besondere Werkzeuge. Für die Abbildung der Sprechmelodienuancen musste die Skala fein aufgelöst sein. Angehängt an Manuskript A folgt direkt auf das Blatt mit den Versionen A1 und A2 von *The Intruder* eine mit Bleistift skizzierte 39-tönige Skala, eine symmetrische limit-11 *Fabric*, wie es in diesen Jahren des Ringens um Theorien und Werkzeuge zahlreiche gab. Die Ratios der Töne geben Aufschluss über ihren tonalen Zusammenhang. Besonders aufschlussreich ist aber, wie er hier die Position der Töne relativ zur 12-tönig temperierten Stimmung notiert hat. Die Zeichen vor den Notenköpfen bezeichnen die Größe der Abweichung vom temperierten Ton: 1/3-Kreuz bedeutet ein Drittel von der Erhöhung eines Halbtons, also ein Sechstelton etc. Zwar sind die Ratios damit nur ungefähr beschrieben, aber Partch kann überblicken, wie gleichmäßig sein Tonraum aufgeteilt ist.

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Niederschrift der »Tone Declamation« im ersten Schritt eine Frage des Protokollierens der Schrittgrößen war, mit

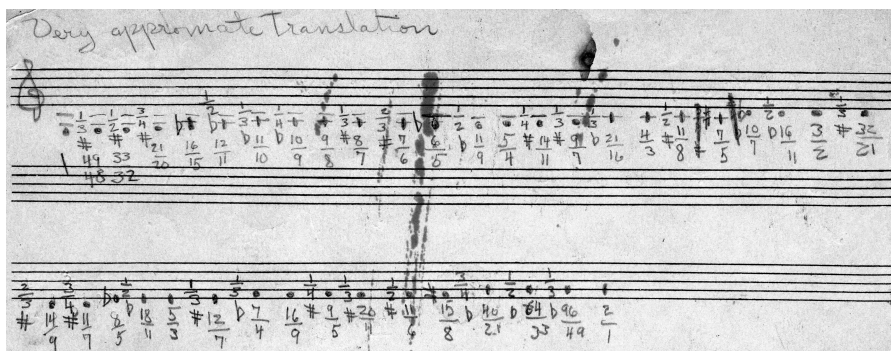


Abb. 15: 39-Ton-Fabric, undatiert, einzelnes Blatt, Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3

23 In seinem Artikel »The Art of Song« (Dezember 1930), schreibt Partch von »the determination to allow the spoken words of lyrics to govern the melody and rhythm of music.« Zit. nach Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 75.

24 Partch betitelt mit diesem Begriff die Silben-Kurzschrift von Version A1, Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3.

dem Vorsatz, den Charakter der Deklamation zu erhalten. Die Interpretation als Tonalitäten und damit die Möglichkeit einer Harmonisierung wäre dann der zweite Schritt.

Schlussfolgerungen

Der Klang der gesprochenen Sprache als Teil der inneren Logik der Musik ist der besondere Fokus von Harry Partch in seinen *Seventeen Lyrics by Li Po* und auch darüber hinaus.

Die Linien der Sprechmelodie sind als Konturen, als Umrisse zu verstehen, die auf eine fein aufgelöste Skala appliziert werden und damit erst ihre Ratio-Definition bekommen. Es ist eine Wechselwirkung: Um die Kontur überhaupt genau fassen zu können, benötigt es eine nuancenreiche Definition der Tonhöhen. Partch hat aus der Idee einer fein aufgelösten, möglichst gleichmäßigen Skala aus rein gestimmten Intervallen heraus ein Werkzeug für das Abhören der Sprechmelodie und ihre nuancenreiche Darstellung an der Hand, buchstäblich auch in der Hand in der Gestalt der Viola mit den vielen markierten Ratio-Positionen, auf der er im Prozess des Fixierens der ›Tone Declamation‹ die Sprechmelodien nachzuspielen versuchte. Wenn es richtig klang, konnte er sehen, auf welchen Ratiomarkierungen er ungefähr gegriffen hatte. All das hat noch nichts mit Harmonie zu tun, es zeigt ein lineares Prinzip.

Nun implizieren die Ratios als Träger von Information über tonale Zusammenhänge ein harmonisches Denken und wirken damit auf die Anschauung der Sprechmelodie zurück. Wie die Versionen von *The Intruder* zeigen, hat Partch mit der Platzierung der Sprechmelodie experimentiert, die als konkretes Objekt unabhängig von tonalen Definitionen verstanden werden kann. Je nachdem, auf welchem Ton er sie verankert hat, offenbaren die nun gefundenen Ratios ganz unterschiedliche tonale Verbindungen.

Partch sucht als Grundlage seiner Harmonik einfachste Beziehungen, Zweiklänge und Dreiklänge, Dur und Moll in reiner limit-5-Stimmung. Dies sind Bausteine, die – motiviert durch die Nuancen der Sprechmelodie – verschoben werden. Dort, wo die Sprache eigenwillig auftritt (wie in »leafy mulberry branches hang low«) sehen wir eine solche Verschiebung zum *Alien Mode* und sogar eine Überlagerung beider Modi, die zu komplexen, harmonisch nicht greifbaren Intervallen führt. Damit prägt Partch die Chiffre für etwas Fremdes, das dem Bekannten gegenübergestellt ist.

So offenbart sich ein hybrides Denken: Einerseits gibt es eine Reine-Konsonanz-Harmonik und andererseits eine linear denkende Sprechmelodie-Harmonik, die sich durch Verschiebungen, Abweichungen und Verbiegungen ausdrückt. Die Konsonanz beruht auf Verwandtschaft, die Sprechmelodie erlaubt Abweichungsgrößen.

Das kann als Schlüssel für viele Elemente der Harmonik bei Partch insgesamt verstanden werden. Partch hat erkannt, dass durch bestimmte Transpositionstechniken unter Verwandtschaftskriterien eine besonders weite Spanne im harmonischen Ausdruck der Fremdheit erreicht werden kann – und dass durch die Kombination beider Tonalitäten gleichzeitig sehr kleine Intervallschritte entstehen, die

wiederum Ausdruck einer Sprechmelodienuance sein können. So hat er im *Flux* beide Welten miteinander verknüpft.

Seine Technik besteht vor allem aus der Verschiebung eines tonalen Komplexes entlang einer Primzahlachse. Schon in *The Intruder* hat er Ratio-Konfigurationen, wenn sie aus dem Zusammenhang kommend außerhalb seiner *Fabric* lagen, bevorzugt streng entlang einer Achse transponiert, wie es das Beispiel des Viola-Tetrachords bei A1 und A2 zeigt.

Auch wenn er hier noch nicht wie in seinen späteren Werken den *Tonality Flux* formuliert, bereiten die Experimente von *The Intruder* doch den Boden dafür.

Drei Terzen (Primzahl 5) ergeben keine Oktave, sondern ein Intervall, das um eine Diesis (weniger als ein Viertelton) kleiner ist.

Zwei Septimen (7) bilden die Basis des berühmtesten *Flux* von Harry Partch.²⁵ Die Größe der Verschiebung ist hier sehr ähnlich wie bei den drei Terzen.²⁶

Zwei Undezimen (11) prägen den zweiten *Flux*, den Partch selbst beschrieben hat, hier ist das Verschiebungsintervall noch wesentlich kleiner.

Im *Flux* tritt eine Verschiebung von einfachen harmonischen Gestalten um die für Partch so charakteristischen kleinsten Intervalle ein, gleichzeitig als Ausdruck der Sprach-Intonation und als enharmonische Kraft.

Um solche magnetischen Amalgame einander fremder Tonalitäten aufbauen zu können, konnte er nicht aus dem Zentrum seiner *Fabric* denken, sondern musste von einem Rand einer Achse aus ansetzen, um die maximale Spanne zum anderen Rand zur Verfügung zu haben.

So bewirkt die Idee einfacher reiner Konsonanzen, die in einer Art ›Tone Declamation‹ um kleine Beträge verschoben werden können, über alle Binnenharmonik hinweg im Großen ein grundsätzlich lineares Denken.

Die Tonhöhenbewegungen orientieren sich an der Intonation der gesprochenen Sprache und erfolgen häufig in kleinen und kleinsten Intervallen. Was bewegt wird, sind oft ganze Harmoniegestalten aus zwei oder drei Tönen, die in einer Art übergeordneter Linearität geführt sind. Dieses Prinzip hat Partch später auch auf die reine Instrumentalmusik übertragen.²⁷

25 Partch: *Genesis of a Music*, S. 188–190

26 Vgl. Caspar Johannes Walter: Was uns das Gehör erzählt, rein gestimmte Vierteltöne – ein Paradox?, in: *Erkundungen. Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 2019, S. 84–95, insb. S. 85–87. Hier wird eine Ähnlichkeit von Partchs Zwei-Septimen-Flux zu Vicentinos Drei-Terzen-Enharmonik aus dem 16. Jahrhundert herausgearbeitet.

27 Besonders schön wird dieses Prinzip durch die Kithara ausgedrückt: In diesem erst später gebauten und für Partch sehr wichtigen Zupfinstrument können ganze Akkorde aus bis zu 6 Tönen mithilfe eines Glissandostabs parallel verschoben werden. Dabei sind auf einer Art von Lineal die Verschiebungsintervalle für den gesamten Akkord markiert.

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.
- Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1863.
- McLaren, Brian: *The Evolution Of Harry Partch's Tuning System*, online, [o. J.], www.tonalsoft.com/sonic-arts/mclaren/partch/evolution.htm.
- 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.
- Partch, Harry: »The Intruder«, aus *Seventeen Lyrics by Li Po* [Manuskript A]. Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3.
- Partch, Harry: »The Intruder«, aus *Seventeen Lyrics by Li Po* [Manuskript E]. Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 11, Folder 10.
- Partch, Harry: »The Intruder«, aus *Seventeen Lyrics by Li Po* [Manuskript F]. Schott: Mainz, 2018, S. 32.
- Walter, Caspar Johannes: Was uns das Gehör erzählt. Rein gestimmte Vierteltöne – ein Paradox?, in: *Erkundungen. Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 2019, S. 84–95.

Caspar Johannes Walter studierte Komposition in Köln und erhielt viele international bedeutende Preise und Auszeichnungen. Er war Mitbegründer des Thürmchen Verlages und des Thürmchen Ensembles. Zunächst freischaffend als Komponist und Cellist tätig, übernahm er 2006 eine Kompositionsklasse in Stuttgart und 2013 in Basel, wo er sich im Netzwerk Mikroton Basel Bern auch der Forschung widmet. Seit 2014 ist er Mitglied in der Akademie der Künste Berlin, wo er zurzeit ein mehrjähriges internationales Labor junger Komponistinnen und Komponisten leitet.

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