

Roman Brotbeck

Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch

Eine Annäherung

An Investigation of Sprechgesang in Arnold Schoenberg and Harry Partch

Roman Brotbeck examines how both Harry Partch and Arnold Schoenberg utilise Sprechgesang, demonstrating many parallels between them. Both composers based their work on older traditions of exalted speech on the German and English stage that in some aspects have since become obsolete. The importance of the initial attempts made by W. B. Yeats in this regard are emphasised here, as is the work of Florence Farr and Arnold Dolmetsch who in around 1901 translated spoken words into melodies and controlled their speech using a specially constructed psaltery. All this was done in a highly esoteric context that influenced Partch during his stay in Europe in 1934/35, and had a lasting impact on his work and thought. Finally, with respect to the “Liricas da Li a Chasper Po” project, in which David Eggert uses the 43-tone system by Harry Partch to set Chasper Po’s Romansh poems to music, newer attempts with chants are also described.

Als wichtigster Repräsentant der Dodekaphonie wurde Arnold Schönberg in der Just-Intonation-Bewegung,¹ als deren Hauptvertreter wiederum Harry Partch gilt, zum großen Kontrahenten aufgebaut. Überzeugt davon, dass das Ergründen von Verwandtschaften ertragreicher ist als das Aufstellen und Bewachen von Grenzen und Ideologien, werde ich hier etwas anderes, nämlich die Annäherung der beiden Positionen versuchen. Der Sprechgesang, der mit Schönberg und Partch gleichermaßen in Verbin-

DOI: 10.26045/po-024

1 Just Intonation meint die schwebungsfreie Realisierung der Intervalle, wie sie in der Obertonreihe vorkommen. Es lassen sich zwei Richtungen unterscheiden, die sich teilweise überschneiden können: Die eine Richtung hat einen restituierenden Charakter, indem für die tonale Musik eine ›bessere‹ Stimmung als das äquidistante Halbtonsystem gesucht wird; die andere Richtung will darüber hinaus mit Intervallen der höheren Obertöne die traditionelle Tonalität erneuern und erweitern, meist mit einer größeren Vielfalt von Intervallen. Diese Richtung der ›expanded just intonation‹ begründete Harry Partch (1901–1974); ihr zuzuzählen sind neben anderen Ben Johnston (1926–2019), James Tenney (1934–2006), Manfred Stahnke (*1951), Wolfgang von Schweinitz (*1953), Caspar Johannes Walter (*1964), Marc Sabat (*1965) und Catherine Lamb (*1982). Eine Gemeinsamkeit der verschiedenen Positionen ist das Interesse für unterschiedlichste Konsonanzen. Vgl. Bob Gilmore: *The Climate Since Harry Partch*, in: *Contemporary Music Review* 22/1–2 (2003), S. 15–33.

dung gebracht wird,² ist für einen derartigen Annäherungsversuch ein geeignetes Terrain. Dabei stehen *Pierrot Lunaire* von Schönberg und die *Lyrics by Li Po* von Partch, beides außergewöhnliche und bedeutsame Sprechgesangskompositionen, im Fokus.

1

Als Harry Partch 1931 von New Orleans nach San Francisco wechselte, hatte er die ersten *Lyrics by Li Po* im Gepäck und suchte den Kontakt zum damals einflussreichen Henry Cowell, um seine Vertonungen zu zeigen. Cowell konnte sich für diese Werke nicht begeistern, aber er vermittelte Partch den Kontakt zur Sängerin Rudolphine Radil. Sie war auf zeitgenössische Musik spezialisiert und hatte ein Jahr zuvor *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg in San Francisco aufgeführt. 1935 gab sie das Werk sogar unter der Leitung des Komponisten selbst.³ Durch Radil war Partch also schon kurz nach seinen ersten eigenen Versuchen, für die Sprechstimme zu komponieren, dem eigentlichen Referenzwerk für Sprechgesang, dem *Pierrot Lunaire*, begegnet. Er konnte die Struktur von Schönbergs Sprechgesang im Detail studieren und äußerte sich später während einer Lecture in Los Angeles sogar öffentlich dazu. Aufgrund der Kritik in der *Los Angeles Times* muss er Schönberg als Vorläufer verstanden haben, der mit dem chromatischen Halbtonsystem Ähnliches versuchte wie er selbst.⁴ Mit Rudolphine Radil führte Partch 1931 und 1932 die *Lyrics by Li Po* in privaten und öffentlichen Konzerten auf. Zwei Jahrzehnte später,

2 Bemerkenswerterweise konnte ich den Namen von Harry Partch in keiner der zahlreichen Publikationen zum Sprechgesang bzw. zur Sprechstimme finden. Ich werde in diesem Text sowohl in Bezug auf Partch als auch im Hinblick auf Schönberg den Begriff Sprechgesang verwenden, obwohl orthodoxen Partchianern dies als missbräuchlich erscheinen wird. Da müsste bei Partch ›Spoken Words‹ oder ›Speech Intonation‹ verwendet und der Terminus Sprechgesang wegen seiner Nähe zu Schönberg gerade vermieden werden. Einen sachlichen Grund dafür gibt es meiner Meinung nach nicht.

3 Das Konzert mit Rudolphine Radil fand am 7. März 1935 in San Francisco statt. Vgl. Kenneth H. Marcus: *Schoenberg and Hollywood Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, S. 323 (Anm. 15).

4 Der anonyme Kritiker der *Los Angeles Times* schreibt zu Partchs Lecture: »In our own day, Mr. Partch points out, Schoenberg in his ›Pierrot Lunaire‹ has approached a simulation of speech, even in the wide-spaced twelve-tone tempered scale. The evolution of monophony, however, really began in 1923. Possibilities of the theory's application lie in many directions. A piano keyboard with fifty-five exact ratios is one; such a keyboard is now in course of construction.« Faksimile des Artikels mit diagonaler Überschreibung von Partchs Hand (»Los Angeles Times, May, 1932«) in: Philip Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997, S. 16. Den musikphilosophischen Überbau hat Partch bei dieser Lecture offenbar noch nicht erwähnt. Wie auch für andere (Mikroton-)Komponisten scheint ihm 1932 vor allem die frühe Datierung seiner Erfindung ins Jahr 1923 wichtig gewesen zu sein. Diese ›Erfindung‹ bestand darin, dass er in der öffentlichen Bibliothek von Sausalito, CA, das von Alexander Ellis übersetzte und kommentierte Buch *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* von Hermann Helmholtz entdeckte.

nämlich 1951, übernahm Radil⁵ in Oakland die Rolle der Jocaste in der Erstfassung von Partchs *King Oedipus*. Zu diesem Zeitpunkt hatte Partch in seinem 1949 publizierten theoretischen Werk *Genesis of a Music* die musikalische Welt bereits ins einfache und musikphilosophisch unsinnige Binom ›Corporeality‹ und ›Abstraction‹ aufgeteilt. Für ›Abstraction‹ steht, was Partch unsympathisch ist, zum Beispiel die Instrumentalmusik, insbesondere das Klavier, das äquidistante Halbtonsystem, der klassische Gesang, die Polyphonie, Johann Sebastian Bach sowie Arnold Schönberg, der mit der Dodekaphonie ein System entwickelte, das nicht nur des äquidistanten Halbtonsystems zwingend bedarf, sondern dieses wegen der Reihentechnik immer auch umfassend repräsentiert.⁶ Für ›Corporeality‹ steht umgekehrt vor allem die Musik von Partch selber. Zwar versucht er einen Traditionsfaden der ›Corporeality‹ von den alten Griechen und Chinesen über die Troubadours, die Florentiner Camedrata und Mussorgskij bis zu sich selbst zu konstruieren, aber eigentlich begreift er letztlich nur seine eigene Musik als ›wirklich‹ körperlich.⁷

Wohl auch wegen der frühen Begegnung mit *Pierrot* und seiner Wertschätzung für Rudolphine Radil widmet Partch *Pierrot Lunaire* in *Genesis of a Music* ein kurzes Kapitel, das er mit »The Schönberg Adventure« überschreibt:

Perhaps the one contemporary composer whose work [...] represents better than any other the apotheosis of Abstraction and John Sebastian Bach is Arnold Schönberg [...]. One of the notable exceptions is *Pierrot Lunaire*, composed in 1912, and this is an exception indeed.⁸

5 Die Lebensdaten von Rudolphine Radil sind ungesichert. Bei der amerikanischen Volkszählung von 1940 wird eine in Connecticut geborene und in Oakland lebende Rudolphine Radil verzeichnet, die »about 1898« geboren wurde. Vgl. www.archives.com/1940-census/rudolphine-radil-ca-33026447 (Zugriff 14.05.2020). Das ist kaum möglich, denn im Programmzettel zur Uraufführung von Partchs *King Oedipus* steht, dass die in Connecticut geborene Radil mehrere Jahre in Wien sowie Berlin und sechs Jahre lang in Rom und Mailand als Opernsängerin gewirkt und sich in ihrer Anfangszeit auf Anraten Gustav Mahlers auf Lied und Oratorium spezialisiert hatte (vgl. Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 141). Die genealogische Website *ancient faces* gibt für Rudolphine Radil einen Treffer und zeigt als Lebensdaten 1889–1977 an, was mit den biografischen Angaben der *King Oedipus*-Produktion sehr viel besser in Übereinstimmung zu bringen ist. Vgl. www.ancientfaces.com/person/rudolphine-radil-birth-1889-death-1977/87020616 (Zugriff 14.05.2020). Beim Geburtsjahr 1898 der Volkszählung könnte es sich um einen einfachen Tippfehler handeln. Wenn diese Angaben stimmen, hätte Radil die Jocaste in Oakland im Alter von 62 Jahren gesungen.

6 Vgl. Roman Brotbeck: *Contre le tempérament égal. De Julián Carrillo à Harry Partch*, in: *Théories de la compositions musicale au XX^e siècle*, hg. von Nicolas Donin und Laurent Feneyrou, Lyon: Symétrie, 2013, Bd. 2, S. 269–280, insb. S. 269–271.

7 Vgl. Roman Brotbeck: Die musikhistorischen Selbstkonstruktionen von Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky, in: *Musik und Verstehen*, hg. von Christoph von Blumröder, Laaber: Laaber, 2004 (Spektrum der Musik, Bd. 8), S. 176–184.

8 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. 40.

Partch hörte sich auch die berühmte Aufnahme bei Columbia Records (1940) mit Erika Stiedry-Wagner unter Schönbergs Leitung an und muss feststellen, dass die übertriebenen Glissandi dem Musiktheater keinen Schaden zufügen:

The execution of *Pierrot Lunaire*, under Schönberg's direction, shows these glides to be vastly but effectively exaggerated, and to do no harm to the drama, or melodrama, of the piece, but rather to enhance it. Further, the words are heard as spoken words.⁹

Gleichzeitig besteht er darauf, dass *Pierrot Lunaire* im Werk von Schönberg angesichts des »sheer Abstractionism of most of his instrumental works« als »whimsical adventure« zu betrachten sei.¹⁰

2

Wann und wie genau Partch zum Sprechgesang gekommen ist und wo er Li Bai entdeckt hat, ist nicht belegt: Von seiner Adoleszenz und seinem jungen Erwachsenenalter wissen wir im Falle von Partch fast nichts. Nachdem er 1930 mit der Adapted Viola, die er bis 1933 in Ableitung der altgriechischen Musiktheorie noch Monochord nannte, ein Instrument geschaffen hatte, das ihm erlaubte, die Grundzüge seines Systems darzustellen, verbrannte Partch all seine bisherigen Kompositionen, Schriften, Tonhöhenstudien, Briefe und vernichtete damit die Dokumentation eines zehnjährigen Suchens und Tappens in verschiedenen Berufen, an wechselnden Orten und in diversen, teilweise auch familienähnlichen Beziehungen. Partch beschrieb dieses Verfeuern theatralisch als Autodafé und als Befreiungsakt.¹¹ Bob Gilmore sammelte akribisch die wenigen Spuren, die Partch in dieser Zeit hinterlassen hatte. Er war dabei über weite Strecken auf die biografischen Hinweise von Partch selber angewiesen, und diese sind gerade gegen Ende seines Lebens stark gefärbt. Partch wollte sich im Rückblick als jemand darstellen, der ohne Einflüsse und

9 Ebd.

10 Ebd., S. 41. Partch erwähnt von Schönbergs Werken mit Sprechstimme (*Gurrelieder*, *Die glückliche Hand*, *Moses und Aron*, *A Survivor from Warsaw*) nur noch die *Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41 und bringt dort als Kritik die mangelnde harmonische Verbindung von Instrumentalensemble und Sprechstimme vor: »But recitation to music, even when it is rhythmically integrated as skillfully as in the *Ode*, cannot be a high form of the Corporeal ideal because of the inharmonic relation between instruments and voice.« (Ebd.) Dieses Argument hätte er allerdings genauso gut auch beim *Pierrot Lunaire* vorbringen können – ein weiterer Hinweis auf die Sonderbehandlung, die Partch diesem »whimsical adventure« zukommen lässt.

11 Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998, S. 74. Wenn nicht anders vermerkt, sind alle biografischen Hinweise in diesem Text dieser bis heute einzigen Monografie zu Partch entnommen.

Abhängigkeiten seine eigene Welt erschaffen und sich vom traditionellen Musikbetrieb verabschiedet hatte. Da wird vieles verschwiegen oder verhüllt.¹²

Gilmore kann aber nachweisen, wie mannigfaltig die Einflüsse in diesem Lebensjahrzehnt doch waren. Nicht zuletzt verdiente sich Partch viele Jahre lang sein Einkommen als Korrektor bei diversen Zeitungen. Da war er schon von Berufs wegen über sehr vieles informiert. Gilmore zeigt auch auf, wie Partch sich Wege suchte, um seine Defizite zu verstecken. Sogar hinter der Konstruktion seines ersten Instruments, der Adapted Viola – einem Zwitterinstrument mit dem Resonanzkörper einer Bratsche, dem Griffbrett und den Saiten eines Violoncellos und der gambenähnlichen Spielweise mit Abstützung des Instruments zwischen den Knien – vermutet Gilmore eine Reaktion auf die gescheiterte Karriere als klassischer Pianist:

In view of the frustration and annoyance with the »widespread emphasis« on technique that he felt as a piano student, a new instrument of his own devising represented terra incognita; in playing it he could have, by definition, no competition, and so he was placing himself outside the discussion of the vicissitudes of technique. More than this, he was free to develop his own technique, one that could grow together with his compositional needs.¹³

Aufgrund der erhaltenen beziehungsweise nicht erhaltenen Dokumente muss Partch den mikrointervallisch notierten Sprechgesang allerdings selbständig entwickelt haben; wahrscheinlich in direktem Zusammenhang mit der Adapted Viola. Es gibt jedenfalls keine Hinweise darauf, dass er die 1907 publizierten Settings von William Butler Yeats kannte (siehe weiter unten). Der Argumentation von Bob Gilmore folgend, könnte man auch hier vermuten, dass er etwas Einmaliges und Inkommensurables suchte, mit dem er weder kompositorisch noch interpretatorisch verglichen werden konnte.

3

In den *Lyrics of Li Po* führt Partch verschiedene Projekte zusammen, und das macht ihre Besonderheit aus: Er kombiniert Sprechmelodien mit dem von ihm entwickelten System der Just Intonation und wählt mit dem Monochord ein Begleitinstru-

12 So wird er im Nachhinein auch den Sprechgesang zum Ausgangspunkt von allem erklären: »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.« Und meist, wenn Partch vermeiden will, dass man ihm doch noch mit historischen Vorbildern kontextualisieren könnte, argumentiert er mit dem »Bauchgefühl«: »call it intuitive, for it was not the result of any intellectual desire [...]. For better or for worse, it was an emotional decision.« Partch: *Genesis*, S. 5. In Wirklichkeit war es gerade umgekehrt: Da stand seit 1922 das Tonssystem im Zentrum, darauf folgte Ende der 1920er Jahre das neue Instrument, und erst dann kam der Sprechgesang.

13 Gilmore: *Harry Partch*, S. 73.

ment, das eine Mischung von Experimentier-, Demonstrations- und traditionellem Musikinstrument darstellt. Diese spezielle Kombination kann von den vielen Traditionen ablenken, auf denen Partchs Vorgehen letztlich beruht: Duos für Stimme und ein einzelnes Streichinstrument gibt es schon zuvor, und sogar zu Li Bai;¹⁴ die Verbindung von Sprechstimme mit Instrumentalbegleitung ist in der Musikgeschichte als selbständiges Melodram oder als melodramatischer Abschnitt in der Oper lange erprobt; die Intonation der Sprechstimme wurde schon am Ende des 19. Jahrhunderts erforscht; dabei wurde auch die Frage diskutiert, welche Notationen von gesprochener Sprache möglich und sinnvoll sind.¹⁵ Eine extreme und letztlich widersinnige Position nimmt dabei Eduard Sievers ein:

Wir dürfen [...] überzeugt sein, daß jedes Stück Dichtung ihm *fest anhaftende melodische Eigenschaften* besitzt, die zwar in der Schrift nicht mit symbolisiert sind, aber vom Leser doch aus dem Ganzen heraus empfunden und beim Vortrag entsprechend reproduziert werden. Und kann es dann zweifelhaft sein, daß diese Eigenschaften vom Dichter selbst herrühren, daß sie von ihm in sein Werk hineingelegt worden sind? Die Sache liegt offenbar so, daß der Akt der poetischen Konzeption und Ausgestaltung beim Dichter mit einer gewissen *musikalischen, d. h. rhythmisch-melodischen Stimmung* verknüpft ist, die dann ihrerseits in der spezifischen Art von Rhythmus und Sprachmelodie des geschaffenen Werkes ihren Ausdruck findet.¹⁶

Würde das zutreffen, hätte sich Partch das Notieren der Sprechstimme sparen können, denn jeder würde Li Bai gleich intonieren, weil die Sprechmelodie schon in der Dichtung selbst enthalten wäre. Partch jedoch geht nicht von der Dichtung und deren impliziter musikalischer Struktur, sondern von der individuell gesprochenen Sprache aus.

Bob Gilmore hat die Genese der ersten *Lyrics by Li Po* gut beschrieben: Zuerst notierte Partch den Text, den er anschließend mit exakten Tonhöhen unterlegte.¹⁷

Das Spannende am gesamten Komplex der *Lyrics by Li Po* liegt darin, dass Partch hier noch auf der Suche war: Er hatte keine überzeugende Lösung für die Notation gefunden;¹⁸ der (musik-)ästhetische Dualismus von Abstraktion und Körperlichkeit

14 Vgl. den Beitrag »Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li Bai-Vertonungen im Westen« von Mathias Gredig in diesem Band, S. 219–239.

15 Gut zusammengefasst sind diese Diskussionen bei Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001, S. 252–256.

16 Eduard Sievers: Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, in: ders.: *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1912, S. 56–77, hier S. 58.

17 Gilmore: *Harry Partch*, S. 79.

18 Vgl. auch den Beitrag von Eleni Ralli in diesem Band, S. 453–479.

war nicht formuliert; das Tonhöhen-system war nicht vollständig ausgebaut; anfänglich hatte er auch die Untertöne noch nicht eingebaut gehabt – das geschah erst, als er 1931 in Henry Cowells ein Jahr zuvor erschienenen *New Musical Resources* auf das Kapitel zu den Untertönen stieß.¹⁹ Auch die Verbindung von Sprechgesang und Just Intonation war offenbar noch nicht so zwingend, wie Partch es später darstellte, denn Gilmore entdeckte in den Skizzen zu den späten *Lyrics of Li Po – Before the Cask of Wine* und *By the Great Wall* – Viertel- und Sechsteltöne und kommt zum Schluss, »that as late as 1933 Partch was still fettered by equal-tempered habits from which he was unable to break free«. Und Gilmore folgert mit einem Seitenhieb auf den späteren Verächter der Abstraktheit: »In that case his theory would appear to be almost a smokescreen – an abstraction confined to pen, paper, and mathematics, bearing no relation to the way he himself conceived of pitch relations.«²⁰

Das Abhören der eigenen Sprechstimme erweitert Partch 1932 in San Francisco auf andere Sprecherinnen und Sprecher: Rudolphine Radil deklamiert ihm *The Potition Scene* aus Shakespeares *Romeo and Juliet* und er notiert den sprechmelodischen Verlauf. Vom Kantor der Congregation Emanu-El in San Francisco lässt er sich eine möglichst ursprüngliche Prosodie des 23. Psalms *The Lord is My Shepherd* vortragen. Es handelte sich dabei um Reuben Rinder, einen der einflussreichsten Vertreter und Förderer der jüdischen Musik in den USA.²¹ Die Adapted Viola diente Partch als Intonationshilfe, um die jeweiligen Sprechtonhöhen zu identifizieren. Die Zusammenarbeit mit Reuben Rinder ist deshalb bedeutsam, weil Partch bei dieser Vertonung nicht nur an der einzelnen Sprechstimme interessiert ist, sondern an einer durch die synagogale Liturgie prädefinierten Deklamation, die eine lange Ausbildung und Übung voraussetzt. Die von ihm immer wieder hochgehaltene ›Natürlichkeit‹ der Sprechstimme hat Partch hier schon ein erstes Mal durchbrochen.

Im Vergleich zu den seltenen Aufführungen in seinem späteren Leben gibt Partch bis 1933 vergleichsweise zahlreiche Konzerte. Er eröffnet diese meist mit einer Lecture, in der er sein Tonsystem demonstriert, und bereits in diesen frühen Kompositionen, die er damals noch ›tone declamations‹ nennt, vermittelt er die feste Überzeugung, dass er mit seinem System reiner Intervalle die individuellen Sprechstimmen abbilden kann, was im Umkehrschluss bedeuten würde, dass er selber und die Amerikaner seiner Zeit in Just Intonation gesprochen hätten. Das mag

19 Gilmore: *Harry Partch*, S. 68. Gilmore vermutet sogar, dass Partch sich geradezu beeilte, die Untertöne zu integrieren, nachdem er von den Experimenten von Cowell gelesen hatte.

20 Bob Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, hier S. 50. Es könnte sich überhaupt einmal lohnen, die von Partch immer gelegneten Verbindungen zur traditionellen Musiktheorie zu untersuchen. So steht – dies nur als Beispiel – seine Intervall-Einteilung mit ›Intervals of Power‹ für Quarte und Quinte, ›of Suspense‹ für tritonus-ähnliche Intervalle, ›of Emotion‹ für alle Terzen und ›of Approach‹ für Intervalle wie Sekunden und Septimen der Intervalkategorisierung der traditionellen tonalen Musiktheorie sehr nahe. Vgl. Charles Coreys Beitrag »Gesture and Intention in the Art Songs of Harry Partch« in diesem Band, S. 481–506.

21 Vgl. <https://magnes.berkeley.edu/digital-programs/jewish-digital-narratives/festival-faith-musical-legacy-cantor-reuben-rinder> (Zugriff 23.03.2020).

absurd klingen, aber wie oft in der Musikgeschichte können absurde Theorien – es gibt deren gerade bei Mikrintervall-Komponisten besonders viele²² – ein enormes kreatives Potenzial entfalten. Auch Harry Partch wird während seines gesamten Schaffens an dieser Verknüpfung von Just Intonation und Sprechgesang festhalten. Mit seinem nicht-äquidistanten System von 43 Tönen pro Oktave stehen ihm sowohl ein großer Intervallvorrat als auch eine relativ kleingliedrige Skala zur Verfügung, um den Sprechmelodien zu folgen. Die Tonschritte seiner Skala weisen eine Größe zwischen 14 Cent (angenähert ein Viertelton) und 39 Cent (angenähert ein Fünftelton) auf.²³ Bei einem so differenzierten Tonhöhenystem ließe sich einwenden, dass Sprechtonhöhen auch mit einem anderen vergleichbar engmaschigen äquidistanten System dargestellt werden könnten und mithin die Verbindung mit der Just Intonation reine Natürlichkeitsideologie sei.²⁴ Henry Cowell, der 1931 den Kontakt zu Rudolphine Radil vermittelte, wird 1949 in seinem Verriss von *Genesis of a Music* auf genau diesen Umstand hinweisen:

[N]o singer is capable of holding a single tone so steadily that it does not waver through more than one of the forty-three intervals of Mr. Partch's scale. Why he persists in believing that his intervals are vocally possible and that he uses them, while at the same time he declares with some vehemence that our ordinary scale is never sung in tune and it is quite impossible to sing the »arbitrary« and »arithmetical« interval of a quarter tone (which gives us only twenty-four intervals to the octave), is a mystery.²⁵

Wie von Gilmore erwähnt, hat Partch selber noch 1933 mit Viertel- und Sechsteltönen experimentiert. Allerdings sind gerade die ›Intervals of Power‹ und die ›Intervals of Emotion‹²⁶ in den von Partch autorisierten Aufnahmen meist schwebungsfrei in reiner Intonation zu hören. So bleibt die Frage: Hat Partch die Intervalle bis zum elften Oberton für die Notation der Sprechstimmen verwendet, weil diese beim Sprechen real erklangen – so wie wir zum Beispiel meist natürliche Terzen und keine

22 Vgl. Brotbeck: Die musikhistorischen Selbstkonstruktionen.

23 Partchs Skala weist 10 verschiedene Tonschritte bzw. ›Sekunden‹ auf: 121/120 (14 Cent), 100/99 (17 Cent), 99/98 (18 Cent), 81/80 (22 Cent), 64/63 (27 Cent), 56/55 (31 Cent), 55/54 (32 Cent), 50/49 (35 Cent), 49/48 (36 Cent), 45/44 (39 Cent).

24 Voraussehbar drastisch ist Schönbergs Kritik an der Ideologie der Naturintervalle: »Denn musikalisch-sein heisst: ein Ohr haben im Sinn der Musik, nicht im Sinn der Natur. Ein musikalisches Ohr muss die temperierte Scala assimiliert haben. Und ein Sänger, der natürliche Tonhöhen angibt, ist unmusikalisch, so wie jemand unsittlich sein kann, der sich auf der Strasse ›natürlich‹ benimmt.« Nach dem Faksimile in Joseph Yasser: A Letter from Arnold Schoenberg, in: *Journal of the American Musicological Society* 6/1 (1953), S. 53–62, hier S. 55.

25 Henry Cowell: 43-Tone Minstrelsy, in: *Saturday Review*, 26.11.1949, S. 65. Faksimile des Artikels in Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 122.

26 Zur Bedeutung dieser Intervalle in Partchs Musik, vgl. Charles Coreys Beitrag »Gesture and Intention in the Art Songs of Harry Partch« in diesem Band, S. 481–506.

temperierten singen? Oder hörte sich Partch die Intervalle der Sprechstimmen zu recht, um sie in sein Just-Intonation-System einpassen zu können?

Allerdings bleibt es paradox, dass das nicht-äquidistante 43-Tonhöhen-system von Partch mit ›Instrumenten‹ repräsentiert wird, welche die Tonhöhen ausgesprochen schlecht zeichnen. Seine Aversion gegen den klassischen Gesang ist so heftig, dass er die Sprechstimme wählt, die keine konstante Tonhöhe halten kann und in der die Intonation ständig schwankt. Partch benutzt zahlreiche Glissandi, um die Sprechmelodie trotzdem abbilden zu können. Das Glissando ist allerdings ein musikalisches Mittel, das die Tonhöhen gerade entdifferenziert. »In this music the words flow just as the flow in speech«, meint Partch 1945.²⁷ Damit nähert er sich allerdings Schönbergs Aufführungshinweisen an, die Tonhöhen beim *Pierrot Lunaire* gerade nicht zu halten: »der Sprechton gibt [die Tonhöhe] zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder.«²⁸

Auch in seinen späteren Werken wird Partch vom Glissando starken Gebrauch machen und bei gewissen Instrumenten sogar Spielhilfen für Glissandi einbauen. Zudem konstruiert er sich ab Mitte der 1950er Jahre zunehmend Instrumente, welche die eigentliche Tonhöhe ähnlich schlecht markieren wie die Sprechstimme und bei denen der Klangfarbenparameter dominiert. Gerade bei den ›Marimbas‹ aus Schnapsflaschen und Radkappen (*Zymo-Xyl*), Glühbirnen (*Mazda Marimba*), Bambusrohren (*Boo*) und Alteisenabfällen wie Bombenhülsen (*Spoils of War*) hört man weniger die Tonhöhen als vielmehr die dominierenden Klangfarben, nämlich das Klirren von Flaschen und Eisenhülsen und das Ploppen von Glühbirnen bzw. Bambusrohren. Auch kompositorisch verwendet Partch viele Mittel, die sein Tonhöhen-system eher verwischen denn repräsentieren, so als wollte er die ›Reinheit‹ der Just Intonation, die sein Kollege Ben Johnston aus Gründen der besseren Hörbarkeit mit traditionellen Instrumenten realisierte, mit der Art der Umsetzung stören und irritieren.

4

Auffällig an diesen frühen Vertonungen ist Partchs Selbstbewusstsein in der Auswahl der Texte: Li Po, Shakespeare und die Bibel. Da wird aus dem weltliterarischen Kanon geschöpft, und Partch hat keine Skrupel, seine ersten kompositorischen Versuche mit der *Adapted Viola* in diesen Kontext zu stellen.

Sein nächstes geplantes Projekt ist noch deutlich anspruchsvoller, nämlich gleich eine ›Oper‹, die Vertonung des berühmtesten Dramas der Antike *King Oedipus* von Sophokles in der Übersetzung von William Butler Yeats (1865–1939). Es zeigt auch,

27 Zitat von Partch nach [Anon.]: Harry Partch Has New Views on Native Music. At Madison Campus He Continues Composing; Adapts Instruments to His Tonal Scale, in: *The Milwaukee Journal*, 11.02.1945. Faksimile des Artikels in Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 77.

28 Arnold Schönberg: Vorwort zu *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912) für Sprechstimme, Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Violoncello, Wien: Universal Edition, 1950.

wie sehr die Monophony der *Lyrics by Li Po* von Partch bereits als Vorstufe für ein größeres Deklamationstheater nach dem Vorbild der Florentiner Camerata und der ersten Deklamationsopern über Stoffe der griechischen Mythologie verstanden wurde.

Dank eines Stipendiums konnte Partch 1934 nach Europa reisen, um in der British Library in London seine akustischen Studien zu vertiefen, vor allem aber, um W. B. Yeats, den ersten irischen Nobelpreisträger, in Dublin zu treffen. Noch von den USA aus nahm Partch Kontakt mit ihm auf, und Yeats' begeisterte Antwort hat maßgeblich dazu beigetragen, dass Partch schließlich ein Stipendium zuerkannt wurde. »What you say in your letter is exceedingly interesting and has, as far as I can understand your methods, my complete sympathy.«²⁹

Das viertägige Treffen mit Yeats in Dublin kann in seiner Bedeutung für Partch nicht hoch genug eingeschätzt werden: Hier fand er die ideale Antwort auf sein jahrelanges Suchen. Im von Yeats gegründeten Abbey Theatre standen das Wort und die Musikalität der Sprache im Zentrum des Dramas. Das realistische, psychologisierende oder auch gesellschaftskritische Theater verachtete jener, weil hier die ihm heilige Sprache nur als Vehikel für Intrigen, Streiche, Ironie oder Reflexionen missbraucht wurde; »an always larger number of people were more easily moved through the eyes than through the ears.«³⁰ George Bernhard Shaw mit seinem selbstreflexiven und die theatralischen Mittel kommentierenden Theater war ihm eine Art Feindbild.³¹

Die Urform des Theaters war für Yeats, einen der führenden Theosophen Irlands, das Ritual mit dem offenbarenden Wort:

The theatre of art, when it comes to exist, must therefore discover grave and decorative gestures, such as delighted Rossetti and Madox Brown, and grave and decorative scenery that will be forgotten the moment an actor has said, »It is dawn,« or »It is raining,« or »The wind is shaking the trees«; and dresses of so little irrelevant magnificence that the mortal actors and actresses may change without much labour into the immortal people of romance. The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty.³²

29 Brief von W. B. Yeats an Partch vom 6. Januar 1934. Faksimile in Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 28.

30 William Butler Yeats: *The Theatre*, in: ders.: *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1961, S. 165–172, hier S. 168.

31 »Shaw [...] has no vision of life. He is a figure of international argument.« Yeats in einem Brief an St John Ervine, zitiert nach Robert Fitzroy Foster: *W. B. Yeats. A Life I: The Apprentice Mage 1865–1914*, Oxford: Oxford University Press, 1997, S. 506.

32 Yeats: *The Theatre*, S. 170. Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) und Ford Madox Brown (1821–1893) waren führende Vertreter der Pre-Raphaelite Brotherhood.

Das Ohr und nicht die Augen sind für Yeats entscheidend, und alle theatralischen Parameter sollten deshalb vom Klang des Wortes abgeleitet werden, auch Gestik und Mimik. Er benutzte eine offene Bühne unter Verzicht auf Vorhang, Guckkasten und Kulissen. Die Kostüme waren neutral und typisiert, aber nicht historisch-realistisch gestaltet. Zudem liebte er die Dunkelheit, aus der die Sprache, das Licht und die Gebärden allmählich hervortraten.³³

The emotion that comes with the music of words is exhausting, like all intellectual emotions, and few people like exhausting emotions; and therefore actors began to speak as if they were reading something out of the newspapers. They forgot the noble art of oratory, and gave all their thought to the poor art of acting, that is content with the sympathy of our nerves [...]. I once asked Mr. William Morris if he had thought of writing a play, and he answered that he had, but would not write one, because actors did not know how to speak poetry with the half-chant men spoke it with in old times.³⁴

Es fiel Yeats oft nicht leicht, seine theatralischen Vorstellungen den professionellen Schauspielern zu vermitteln, weil diese immer wieder gewöhnliches ›Theater spielen‹ wollten. Er gebot ihnen deshalb zuweilen, auf alle Gesten zu verzichten, um sich ganz auf das Sprechen zu konzentrieren. Rosana Herreto Martín verweist auf den enormen Einfluss von Yeats auf das irische Theater bis in die Gegenwart, vor allem aber auf Samuel Beckett. Sie sieht in Yeats' Theater ›ohne Theaterspielen‹ eine direkte Verbindung zu den gestenlosen Stücken (*Endgame, Play, Not I* und *Happy Days*) von Samuel Beckett und der Bedeutung, die auch Beckett der Sprache und dem Ritualen in seinem Theater einräumt.³⁵

5

Ganz konkret ließ Partch während des Dublin-Besuches von Yeats und seinen Schauspielern Texte rezitieren; mithilfe seiner Adapted Viola notierte er deren Melodie- und Tonhöhenverläufe.³⁶ Partchs Adapted Viola und die Notation der

33 Vgl. Roman Brotbeck: When things are hopping. Gedanken zur europäischen Erstaufführung von *Delusion of the Fury* von Harry Partch und zum Nachbau seiner Instrumente, in: *dissonance* 124 (2013), S. 18–27, S. 24.

34 Yeats: *The Theatre*, S. 168. William Morris (1834–1896) war Maler, Architekt, Dichter und zählte zur zweiten Generation der Präraffaeliten. Die von Yeats genannten Vorbilder haben alle ein bis zwei Generationen vor ihm gelebt.

35 Rosana Herreto Martín: *The Doing of Telling on the Irish Stage. A Study of Language Performativity in Modern and Contemporary Irish Theatre*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, S. 51.

36 Gilmore: *Harry Partch*, S. 106–108. Aufgrund des Briefwechsels von Yeats mit Dolmetsch (über Partch) und von Partch mit Henry Allen Moe von der Guggenheim Foundation (über Yeats)

Sprechtöne mithilfe eines Instrumentes empfand Yeats keineswegs als absurd, sie stießen vielmehr auf fruchtbaren Boden, denn dieser hatte drei Jahrzehnte früher ähnliche Versuche unternommen, den Tonhöhenverlauf der Sprechstimme aufzuschreiben. Sein damaliger Ausgangspunkt war der Umstand, dass ihn vertonte Sprache nicht befriedigte: »when I heard anything sung I did not hear the words, or if I did their natural pronunciation was altered and their natural music was altered, or it was drowned in another music which I did not understand.«³⁷ Zusammen mit seinem ebenfalls theosophischen Kollegen George Russell (alias Æ) unternahm er Versuche, die Sprechmelodien von Musikern nachspielen zu lassen. Diese meinten, dazu bräuchte es Vierteltöne.³⁸ Ab 1901 verfolgte er diese Bemühungen mit seiner damaligen Muse, der Schauspielerin Florence Farr, deren Stimme seinen Worten »a new quality by the beauty of her voice«³⁹ gegeben habe. Mit ihr zusammen habe er vorerst eine Art Space Notation erfunden, die angeblich tibetanischen Neumen ähnelte, ihm nun aber zum morgendlichen Anfeuern des Ofens diene, weil ihm der Early-Music-Pionier schweizerisch-französischer Herkunft Arnold Dolmetsch⁴⁰ ein Psalterium gebaut habe:

He [Dolmetsch] made us a beautiful instrument, half psaltery, half lyre, which contains, I understand, all the chromatic intervals within the range of the speaking voice; and he taught us to regulate our speech by the ordinary musical notes.⁴¹

Im Winter 1901/1902 trat Florence Farr damit in zwei »ägyptischen« Stücken auf, die sie zusammen mit Olivia Shakespear geschrieben hatte und die von theosophischen Botschaften bestimmt waren. Bernard Shaw, der schon früher als Yeats für die schöne Florence Farr schwärmte, beurteilte die Performance als »a nerve destroy-

konnte Gilmore das Dubliner Treffen ziemlich präzise rekonstruieren. Vgl. auch Ann Saddlemyer: William Butler Yeats, George Antheil, Ezra Pound. Friends and Music, in: *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* 2 (2012), S. 55–71, insb. S. 60f. Zum Verhältnis von Dolmetsch und Pound vgl. z. B. Ezra Pound: *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, hg. von Murray R. Schafer, New York: New Directions, 2008, S. 15, 24, 37 und 47. Vgl. ebenfalls Laurent Slaars: Ezra Pound et la musique, des Cantos à George Antheil, in: *TIES. Revue de littérature. Textes, Images et Sons* 2 (2018), S. 99–111.

37 William Butler Yeats: Speaking to the Psaltery, in: ders.: *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1961, S. 13–27, S. 14.

38 Vgl. ebd., S. 14–16.

39 Ebd., S. 16.

40 Der exzentrische Arnold Dolmetsch beteiligte sich in den 1890er Jahren an William Poels Bemühungen, das elisabethanische Theater zu restituieren, um Shakespeare im historischen Stil aufzuführen. Er war mit den Londoner Musik-, Literatur- und Kunstzirkeln eng vertraut, und »they were fascinated by this little Frenchman whose very appearance was more pre-Raphaelite than the pre-Raphaelites themselves with velvet suit, lace ruffles and silver buckles on his shoes.« Vgl. Margaret Campbell: *Dolmetsch. The Man and His Work*, Seattle: University of Washington Press, 1975, S. 41.

41 Yeats: Speaking to the Psaltery, S. 16.

ing crooning like the maunderings of an idiot-banshee«.42 Auch Yeats selber hielt die Aufführung für »very amateurish«, aber er war vom neuen Sprechgesang völlig begeistert: »One understood that something interesting was being done – not very well done, indeed – but something one had never seen before and might never see again.«43 Er publizierte im Anschluss an die Aufführung den Aufsatz *Speaking to the Psaltery*, in dem sich verblüffende Parallelen zu Harry Partchs Ansatz zeigen. So beschreibt er Florence Farris Deklamation:

Wherever the rhythm was most delicate, and wherever the emotion was most ecstatic, her art was most beautiful, and yet, although she sometimes spoke to a little tune, it was never singing, as we sing today, never anything but speech. A singing note, a word chanted as they chant in churches, would have spoiled everything; nor was it reciting, for she spoke to a notation as definite as that of song, using the instrument, which murmured sweetly and faintly, under the spoken sounds, to give her the changing notes.44

Yeats wird anschließend mit Arnold Dolmetsch und »with Florence Farr and the inevitable psaltery«45 Vorträge halten, deren Titel belegen, wie nachhaltig er sich mit den Themen von Harry Partch schon kurz nach der Jahrhundertwende beschäftigt hatte: »Recording the Music of Speech«, »Poetry and the Living Voice«, »Speaking to Musical Notes«.46 Den Aufsatz »Speaking to the Psaltery« nimmt er auch in seine Essay-Sammlung *Ideas of Good and Evil* auf und fügt in deren dritter Auflage noch einen auf das Jahr 1907 datierten Zusatz ein, in dem er beschreibt, wie Arnold Dolmetsch Deklamationen von Florence Farr, seines englischen Verlegers Arthur Henry Bullen und von ihm selbst mitgeschrieben und notiert hat; einzelne dieser Notate druckt er auch ab. Und wie Partch interessiert sich auch Yeats für individuelle Sprecher – »for different tunes will fit different speakers or different moods of the same speaker«47 – und ergänzt seinen Beitrag mit einem ebenfalls auf 1907 datierten Text von Florence Farr, in dem sie diese Arbeiten in eine direkte Verbindung mit den »nuove musiche«

42 Foster: *W. B. Yeats I*, S. 257.

43 Ebd., S. 259.

44 Yeats: *Speaking to the Psaltery*, S. 13. Foster erwähnt in Zusammenhang mit der Erstpublikation des Aufsatzes, dass Yeats keine Skrupel hatte, sich mit »super-imperialist poet Henry Newbolt« einzulassen, um den Text in dessen Monatszeitschrift zu platzieren. Vgl. Foster: *W. B. Yeats I*, S. 257.

45 Ebd., S. 279.

46 Ebd., S. 263. 1909 publizierte Florence Farr eine schmale Schrift: *The Music of Speech, Containing the Words of Some Poets, Thinkers and Music-Makers Regarding the Practice of the Bardic Art Together with Fragments of Verse Set to Its Own Melody by Florence Farr*, London: E. Mathew, 1909. Darin versammelt Farr Kritiken und Kommentare zu ihren Aufführungen mit dem Psalterium in England und den USA. Diese Sammlung zeigt die breite Diskussion des Sprechgesangs in England, ebd., S. 1–16.

47 Yeats: *Speaking to the Psaltery*, S. 20.

von Giulio Caccini bringt und dann in bemerkenswerter Weise den Wechsel zwischen Jubeln und Klagen als die eigentliche Qualität dieses Sprechgesangs definiert:

There is no more beautiful sound than the alternation of carolling or keening and a voice speaking in regulated declamation. The very act of alternation has a peculiar charm.⁴⁸

Das Musikbeispiel zeigt zwei kurze Deklamationen, wie sie Dolmetsch notiert hatte: Jene von Yeats bewegt sich im Raum einer Quarte um das *c* herum, jene von Arthur Henry Bullen schreitet eine Oktave aus und Dolmetsch notiert sie in *es*-Moll.

Zwischen diesen frühen Notaten und den von Yeats in den 1930er Jahren eingesprochenen Gedichten gibt es spannende Parallelen.⁴⁹ Weil er bei den Rezitationen die Gedichte teilweise kommentiert, kann man auch den fundamentalen Unterschied feststellen, den er zwischen normalem diskursivem und gehobenem künstlerischem Sprechen machte: In den Rezitationen singt Yeats zuweilen die Wörter fast, sucht bewusst feste Tonhöhen auf, die wie Ziel- und Orientierungsteine in einer Arie wirken. Das Gewicht wird nicht auf die inhaltliche Verständlichkeit, sondern auf die Sprachmelodie und die Gewichtung einzelner Worte gelegt.⁵⁰

Partch holte sich bei Yeats nicht nur die Bestätigung für sein eigenes Vorgehen, er löste auch bei diesem selber eine erstaunliche Energie aus, denn Yeats vermittelt den Komponisten an Arnold Dolmetsch und den Maler und Komponisten Edmond Dulac, der für seine Stücke kleinbesetzte Bühnenmusik für Zither, Harfe,

48 Ebd., S. 22 (als Teil des Abschnitts »Note by Florence Farr upon her settings«). Vgl. auch Farr: *The Music of Speech*. Farr publiziert darin auch zwei eigene Texte, nämlich den 1906 veröffentlichten Aufsatz *Music in Words* (S. 17–21) und einen Leserbrief vom Januar 1905 (S. 16 f.), in dem sie den Umfang des halbtönig gestimmten Psalteriums angibt: »Some years ago, Mr. Arnold Dolmetsch invented a musical instrument for my use. It has thirteen open strings, and a compass from G below the middle C of the piano to the G above.« Sie beschreibt dort auch die Art, wie sie die Melodien findet und aufschreibt: »I then spoke the first line of a poem in the most impressive way that occurred to me, and immediately after sang and wrote down the notes I found I had used as starting points for the spoken words.« (S. 16). Eine Besonderheit in dieser Publikation sind fünfzehn »Fragments of Poems set to musical notes played as an accompaniment to the speaking voice on a stringed instrument« in einer Buchstabennotation über den Wörtern und Silben (S. 24–27). Obwohl das Büchlein W. B. Yeats und Alfred Dolmetsch gewidmet ist, findet sich darin kein Gedicht von Yeats, sondern ein Text von dessen langjährigem Gegenspieler G. B. Shaw (S. 26), was auf eine deutliche Abkühlung des Verhältnisses zu Yeats hinweist. Farr vertonte auch zwei Gedichte von Paul Verlaine (S. 26) in französischer Sprache und interessanterweise wie Harry Partch Psalm 137 *By the Waters of Babylon* (S. 24). Ich danke Martin Skamletz für die Beschaffung dieser bibliophilen Rarität. Wegen der Corona-Krise ist die Schrift erst nach Redaktionsschluss eingetroffen; deshalb konnte ein Vergleich der beiden Psalmvertonungen nicht mehr geleistet werden.

49 Vgl. www.youtube.com/watch?v=u2FT4_UUa4I (abgerufen am 23.3.2020).

50 Wenn man Yeats Gedichtvorträge mit jenen von Ezra Pound vergleicht, so hört man, dass Pound zwar auch einen singenden Grundton hat, aber meist auf einer mehr oder weniger konstanten Tonhöhe monoton psalmodiert. Dafür ist bei Pound die regelmäßige, manchmal fast ostinate Rhythmik präsenter.

THE SONG OF WANDERING AENGUS

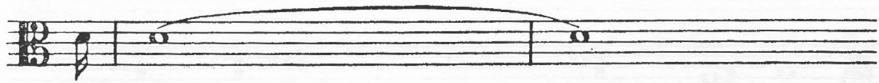
W. B. Y.



I went out to the ha-zel wood, Be-cause a fire was in my head,



And cut and peeled a ha-zel wand, And hooked a berry to a thread;



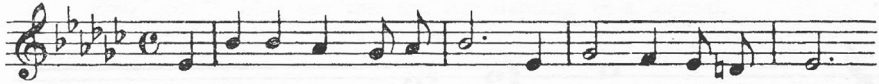
And when white moths were on the wing, And moth-like stars were flickering out,



I dropped the berry in a stream, and caught a lit-tle silver trout.

THE HOST OF THE AIR

A. H. B.



O'Driscoll drove with a song The wild duck and the drake



From the tall and the tufted reeds Of the drear Hart Lake.

Abb. 1: Arnold Dolmetschs Transkriptionen der Deklamationen von W. B. Yeats und A. H. Bullen von Anfängen der Yeats-Gedichte »The Song of Wandering Aengus« und »The Host of the Air« (beide aus *The Wind Among the Reeds*, 1899).

Flöte, Trommel und Gong komponiert hatte. Und vor allem schreibt er sofort seiner neuen Muse, der über vierzig Jahre jüngeren Margot Ruddock,⁵¹ von seiner Begegnung mit Harry Partch:

51 Diese Beziehung, von der sich Yeats neue Lebensenergie erhoffte – er hatte sich im Frühjahr 1934 wegen nachlassender Potenz der »Steinbach-Operation« unterzogen (vgl. Robert Fitzroy Foster: *W. B. Yeats. A Life II: The Arch-Poet 1915–1939*, Oxford: Oxford University Press, 2003,

He speaks (does not sing or chant) to this instrument. He only introduces melody when he sings vowels without any relation to words. I hope to bring to London with me the zither we use with Dulac's music and you might try this method of getting variety. [...] We cannot use him however in our work at present, he is on his way to Spain to perfect his discovery: it is still, I think, immature. He is very young, and very simple.⁵²

Partchs Verfahren, über Vokale zu singen – Florence Farr hätte es wohl ›carolling‹ genannt – liess Yeats nicht mehr los, sodass er eine Woche später an Margot Ruddock schreibt, sie solle an einem seiner Gedichte ausprobieren, ob sich ein klangmalerischer Refrain nicht als Melodie gestalten ließe, »as Partch [...] sings his ›meaningless words‹. He uses them to break the monotony of monotone.«⁵³

6

Ähnlich wie nach seiner Begegnung mit Kantor Reuben Rinder bewegt sich Partch nach seinem Besuch in Dublin von seinen früheren Werken mit Sprechgesang weg, denn es stehen nicht mehr individuelle Sprechstimmen im Vordergrund, sondern eine durch und durch feststehende und über Jahre entwickelte und codierte ›Sprachgestaltung‹, wie es Rudolf Steiner in seiner anthroposophischen Bewegung nannte.

Von dieser Sprachgestaltung Steiners könnte Partch gehört haben, weil er in den letzten Tagen seines Europa-Aufenthalts in London nicht nur Arnold Dolmetsch,⁵⁴ sondern auch die englische Musikwissenschaftlerin Kathleen Schlesinger (1862–1956) traf – wie Yeats tief in der theosophischen Bewegung verankert und seit 1921 auch Mitglied der anthroposophischen Gesellschaft. Mit Schlesinger unterhielt er sich vor allem über eine von ihr während des Ersten Weltkriegs entwickelten Kithara. Schlesinger hatte dieses Instrument nach dem Abbild auf einer griechischen Vase und aus dem Holz einer Transportkiste für Orangen nachgebaut.⁵⁵ Es ist anzunehmen, dass Schlesinger ihm von Steiner erzählt hat, denn zusammen mit ihrer Lebenspart-

S. 466) – endete in einem Desaster. Margot Ruddock erkrankte an geistiger Verwirrung und lebte ab 1937 in psychiatrischen Kliniken, wo sie 1951 mit 44 Jahren starb.

52 Brief von Yeats an Margot Collis-Ruddock vom 17. November 1934, zit. nach Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 28.

53 Brief von Yeats an Margot Collis-Ruddock vom 23. November 1934, zit. nach Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 29.

54 Das Treffen muss gemäss Dolmetsch nicht sehr fruchtbar verlaufen sein. »He talked volubly about ratios and true intonation [...], I told him that both music and poetry being for the ear, first«. Gilmore: *Harry Partch*, S. 107.

55 Obwohl Schlesingers Kithara verschollen ist und sie bestimmt viel weniger Saiten aufwies als jene von Partch, dürfte sie in Form und Design die anthroposophisch geprägten Außenhüllen der Kitharas und anderer Instrumente von Partch bis hin zu abgerundeten Notenständern wesentlich beeinflusst haben.

nerin Elsie Hamilton engagierte sie sich in der Anthroposophie. Das Paar besuchte 1921 Rudolf Steiner in Dornach, um ihn von der Bedeutung der griechischen Untertonskala zu überzeugen. Sie wurden zu anthroposophischen Musiktagungen eingeladen und suchten zunehmend nach Verbindungen zwischen den altgriechischen Tonleitern und den Vorstellungen einer anthroposophischen Planetenmusik.⁵⁶ Falls Partch der fast vierzig Jahre älteren Schlesinger von seinen ›tone declamations‹ erzählt hat, dürfte sie ihn neben Steiners ganz auf die Intervall-Symbolik ausgerichteten Musikauffassung wohl auch auf dessen ›Sprachgestaltung‹ hingewiesen haben. Jedenfalls erscheinen in Steiners Ausführungen zur Deklamation die wichtigen Stichworte von Yeats Theaterauffassung: Wortklang statt Wortbedeutung, Rhythmus und Musik statt Inhalt und ein Musikdirigent anstelle des Regisseurs.

Dieses Rezitatorisch-Deklamatorische ist in den letzten Jahrzehnten immer mehr und mehr eingelaufen in eine besondere Vorliebe für die Gestaltung desjenigen, was in den Worten an Bedeutung enthalten ist. Das Pointieren des wortwörtlichen Inhalts ist das, was immer mehr und mehr in den Vordergrund getreten ist. Wenig Verständnis wird unsere Zeit entgegenbringen einer solchen Behandlung, wie sie Goethe eigen war, der wie ein Musikdirigent mit dem Taktstock dagestanden hat und selbst seine Dramen auf die Gestaltung der Sprache hin mit seinen Schauspielern einstudiert hat. Dieses Gestaltende der Sprache, dieses Formhafte, das hinter dem wortwörtlichen Inhalt liegt, ist es, was im Grunde genommen den wirklichen Dichter als Künstler allein begeistern kann.⁵⁷

Harry Partch muss während seines Europa-Aufenthaltes nicht nur mit Musiktheorie und am Ritual orientierten Theaterformen, sondern auch mit viel Esoterik in Berührung gekommen sein. Es ist in diesem Zusammenhang auffallend, dass er bei seiner Reise nach Malta in Paris nur den Bahnhof wechselte und direkt weiter zum ebenfalls gnostisch-esoterisch angehauchten und bekennenden Faschisten und Antisemiten Ezra Pound nach Rapallo fuhr.⁵⁸ Gilmore vermutet, dass die Empfehlung

56 Angaben zur Biografie von Kathleen Schlesinger muss man sich auf verschiedenen, entsprechend gefärbten esoterischen Websites zusammensuchen. Meine Informationen entstammen den folgenden relativ objektiven Websites: Gotthard Killian: *Kathleen Schlesinger*, online, [o. J.], <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&tid=631> und [Anon.]: *Kathleen Schlesinger and Elsie Hamilton, Chronology*, online, [o. J.], www.yumpu.com/en/document/read/7499891/kathleen-schlesinger-and-elsie-hamilton-biographical-naked-light (Zugriff 23.03.2020). Vgl. auch Talisha Goh: *Australia's Microtonal Modernist. The Life and Works of Elsie Hamilton (1880–1965)*, BA Thesis, Perth, Edith Cowan University, 2014, online: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/194 (Zugriff 23.03.2020).

57 Rudolf Steiner: Formenempfindung in Dichtung und Rezitation. Eine ästhetische Betrachtung. Darmstadt, 30. Juli 1921, in: *Die Kunst der Rezitation und Deklamation*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987 (GA, Bd. 281), S. 99–117, hier S. 100.

58 Pound war sogar noch für die Repubblica di Salò propagandistisch tätig, vgl. z. B. Matthew Feldman: *Ezra Pound's Fascist Propaganda, 1935–45*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, S. 6

von Yeats kam, der während Jahren mit Pound zusammengearbeitet und in den 1920er Jahren in Rapallo eine Wohnung in Pounds Nachbarschaft gemietet hatte.⁵⁹ Das muss in Frage gestellt werden: Einerseits schreibt Yeats in den Briefen an Margot Ruddock gleich zweimal, Partch sei unterwegs nach Spanien, andererseits war zwar auch der demokratiekritische und fanatische Antikommunist Yeats von Mussolini begeistert (»the rise of the individual man against the anti-human party machine«),⁶⁰ aber er beendete wenige Monate vor dem Partch-Treffen die Beziehung zu Pound und löste die Wohnung in Rapallo auf. Das letzte Treffen der beiden Männer muss traumatisch verlaufen sein: Pound bezeichnete alle aktuellen Staatsmänner mit Ausnahme von »Mussolini and that hysterical imitator of his Hitler« als Schurken und Yeats' neues Stück *The King of the Great Clock Tower*, in dem dieser den Salome-Stoff verarbeitete, wurde von ihm gemäß Yeats als »in a single word ›Putrid‹« beurteilt.⁶¹

Zur Begegnung mit Ezra Pound machte Partch 1974 am Ende seines Lebens (im Oral-History-Interview mit der Musikwissenschaftlerin Vivian Perlis)⁶² und zwei Jahre nach Pounds Tod die inzwischen berühmte Aussage, er sei »a most difficult man« gewesen. Die genau gleiche Formulierung verwendet Partch schon sechs Jahre früher, als Pound noch lebte, in einem Brief an seine letzte Mäzenin Betty Freeman: »How wonderful to get your letter, and especially from Italy. I was there through January 1934, and had a session with Ezra Pond [sic] – a most difficult man, even then.«⁶³ Partch täuscht sich in der Datierung um ein Jahr – er war im Januar 1935 in Rapallo – aber das »even then« zeigt, dass er Pounds problematische Entwicklung durchaus verfolgt hatte. Bob Gilmore nimmt an, politische Gründe hätten das Treffen schwierig gemacht, weil Pound damals schon zum faschistischen Propagandisten geworden sei. Vielleicht hat sich Partch daran gar nicht so sehr gestört; denn

und 145–153. Zum Antisemitismus und Rassismus von Pound vgl. zusätzlich Robert Casillo: *The Genealogy of Demons. Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988, und Alec Marsh: *John Kasper and Ezra Pound. Saving the Republic*, London: Bloomsbury, 2015.

59 Gilmore: *Harry Partch*, S. 109.

60 Zitiert nach Foster: *W. B. Yeats II*, S. 468.

61 Vgl. ebd., S. 501. Zum Zeitpunkt von Yeats' Bruch mit Pound hatte er sich auch von der präfaschistischen Bewegung der »blueshirts« losgesagt, für die er 1933 primitive Kampflieder geschrieben hatte. Aber Foster legt dar, dass Yeats einen präfaschistischen Dunstkreis nie ganz verlassen hatte, nicht zuletzt wegen seines nazifreundlichen Bekanntenkreises. Den Aufruf gegen die Bücherverbrennungen des »Dritten Reiches« unterzeichnete er nicht, weil viele Kommunisten sich am Protest beteiligten; 1934 nahm er auf Vorschlag des ersten von den Nationalsozialisten eingesetzten Universitätsrektors, Ernst Kriek, die Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt an; und eine von Yeats engsten Freundinnen, Maud Gonne, erzählte auch nach Bekanntwerden des Genozids an den Juden noch, dass sie nur deshalb nicht in die NSDAP eingetreten wäre, weil die Nazis den Frauen keine Führungspositionen zugestanden hätten. Vgl. das Kapitel »A New Fanaticism 1933–1934«, ebd., S. 466–495.

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

63 Harry Partch am 25. Juli 1968 an Betty Freeman, teilfaksimiliert in Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 29.

er wusste ja, dass er in ein faschistisch regiertes Land reiste. Vermutlich nervte er Pound bereits mit der Erwähnung von W. B. Yeats und Dublin (für Pound »a reactionary hole«⁶⁴). Aber es könnte durchaus auch musikalisch-ästhetische Gründe gehabt haben, dass es zwischen Partch und Pound zu keiner fruchtbaren Begegnung kam: Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Partch in Rapallo die Musik und die Notationen der *Lyrics by Li Po* präsentiert. Mit dem anarchischen Li Bai konnte Pound in den 1930er Jahren vermutlich nicht mehr viel anfangen. Ganz auf eine dogmatische Deutung der konfuzianischen Philosophie fixiert, kritisierte er in seinen *Cantos* sowohl die Buddhisten wie die Taoisten oder Individualisten. Außerdem verwendete Partch die Übersetzungen von Shigeyoshi Obata statt Pounds Versionen aus *Cathay*, wohl ein weiterer Grund für Missstimmung. Was aber wird Pound, als Musikkritiker und Musikautor, von Partchs Musiknotationen gedacht haben, in denen vielerlei Parameter – beispielsweise Tempo, Metrum oder Rhythmik – nicht klar, zum Teil gar nicht notiert waren? Da Pound den Rhythmus und dessen präzise Notierung als wichtigsten Bestandteil der Musik erachtete und in anderen seiner Schriften unklare Notationen explizit kritisierte, wird ihn wohl auch der undefinierte Zusammenhang zwischen dem Rhythmus der Gedichte und jenem der Musik gestört haben.

Dann organisierte Pound in Rapallo Konzerte mit Werken von Vivaldi, Mozart, Stravinskij und vor allem Johann Sebastian Bach, den er so verehrte, wie Partch ihn hasste. Es ist schade, dass zu dieser Begegnung bis heute keine Dokumente gefunden werden konnten, denn zu gerne würde man wissen, was Pound zu Partchs Tonsystem der Naturintervalle und vor allem zum mit diesen Intervallen gestalteten Sprechgesang gesagt hat. Immerhin war er mit Dorothy Shakespear verheiratet, der Tochter von Olivia Shakespear, die mit Florence Farr jene ›ägyptischen‹ Stücke schrieb, in denen der von Dolmetschs Psalterium begleitete Sprechgesang öffentlich vorgeführt wurde. Partchs feine Intervalle dürften Pound, der sich während des Ersten Weltkriegs wie seine Frau Dorothy dem Vortizismus verschrieben hatte, im faschistischen Italien kaum noch interessiert haben, denn Ende der 1920er Jahre dachte er darüber nach, wie man Geräusche der Industrie als Maschinenmusik organisieren könnte.⁶⁵

Die Nähe von Theater- und Sprachreformern wie Adolphe Appia, Louis Ferdinand Céline, Jean Cocteau, W. B. Yeats und anderen zu faschistischen Bewegungen und ihren Vorläufererscheinungen ist in den 1920er bis 1940er Jahren ein auffälliges Phänomen. Avantgardismus und Antimodernismus verbinden sich darin ebenso wie Christologie und nationalistische ›Volksseelen‹-Ideologie.⁶⁶ Gaetano Biccari nennt diese

64 Foster: *W. B. Yeats II*, S. 451.

65 Für Hinweise zur Musikästhetik von Pound bedanke ich mich bei Mathias Gredig. Entsprechende Daten wurden gefunden in Casillo: *The Genealogy of Demons*, S. 262; Pound: *Ezra Pound and Music*, S. 31, 245, 325–333, 377, 394, 443 und 457 f.; Ezra Pound: *Machine Art (1927–1930)*, in: ders.: *Machine Art and Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years*, hg. von Maria Luisa Ardizzone, Durham: Duke University, 1996, S. 57–84.

66 Steiner ist mit seiner antidemokratischen und gegen Woodrow Wilsons Völkerbundidee gerichteten Position während des Ersten Weltkrieges (gut zusammengefasst in Helmut Zander:

Bewegungen treffend »konservativ-revolutionär«.⁶⁷ Partchs späterer Antiintellektualismus und seine stumpfe Aufteilung in Körperlichkeit, die alles Ursprüngliche enthält, und Abstraktion, die für alles Künstliche, Virtuose, Unkreative und Intellektuelle steht, könnte in diesen esoterischen Kreisen Europas die wesentlichen Impulse bekommen haben. Und auch die Unbeirrbarkeit und das Imprägnierte gegen andere kulturelle Strömungen dürften ihm Yeats und Pound vorgelebt haben.

In Partchs Buch *Genesis of a Music* jedenfalls gibt es keine Form der Skepsis oder des Relativierens eigener Behauptungen. Und auch die Nähe zu rechtspolitischen Theorien wird beibehalten. Gemäß Bob Gilmore hat Harry Partch vermutlich 1946⁶⁸ Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* gelesen, in dem der englische Imperialist und Kolonialist Cecil Rhodes als Vorbild für die Führer künftiger Zeit empfohlen wird: »Imperialismus ist reine Zivilisation. In dieser Erscheinungsform liegt unwiderruflich das Schicksal des Abendlandes.«⁶⁹ Das Buch muss Partch so begeistert haben, dass er in der kulturkritischen Einleitung von *Genesis*, in der er den traditionellen Musikbetrieb geißelt, Spengler sogar als »single exception«⁷⁰ bezeichnet.

Wir finden bei Partch also einen durchaus problematischen Konservatismus, der einer ausführlicheren Untersuchung bedürfte.

7

Ähnlich platt und begründungslos wie Partch in *Genesis* die Instrumentalmusik insgesamt als un kreativ bezeichnet, ordnet er die ›spoken words‹ der Corporeality zu, ohne je zu diskutieren, dass das Gesprochene eigentlich das Abstrakt-Intellektuelle sehr viel mehr anspricht als das Gesungene oder Gespielte.

Anthroposophie in Deutschland, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, Bd. 2, S. 1239–1286) ebenfalls dieser Avantgardismus und Antimodernismus verbindenden Gruppe zuzurechnen. In Bezug auf esoterische Monstrosität überbietet Steiner allerdings alle, denn er erklärt zum Beispiel noch kurz vor Kriegsende, der Grund für den Ersten Weltkrieg mit 20 Millionen Toten sei ein Kampf in der geistigen Welt zwischen Michael und Ahriman gewesen, nach dessen Abschluss im Herbst 1879 »die ahrimanischen Wesenheiten heruntergestoßen worden sind und nunmehr unter den Menschen walten.« Rudolf Steiner: Vortrag in Stuttgart, 24. Februar 1918, in: ders.: *Die geistigen Hintergründe des Ersten Weltkrieges. Kosmische und menschliche Geschichte*, Bd. 7, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974 (GA, Bd. 174b), S. 287.

67 Vgl. Gaetano Biccari: »Zuflucht des Geistes«? *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944*, Tübingen: G. Narr Verlag, 2001.

68 Gilmore: *Harry Partch*, S. 171.

69 Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1923], Zürich: Ex Libris, 1980, S. 51. Partch wird neben den Ausführungen zur Musik vor allem das Kapitel zur faustischen und apollinischen Naturerkenntnis interessiert haben, in dem die Geometrie und die Körperlichkeit der Griechen der unsinnlichen Mathematik und zunehmenden Mechanisierung der Neuzeit gegenübergestellt werden. Ebd., S. 482–553.

70 Partch: *Genesis*, S. 4f.

Die einzige größere Studie zum Sprechgesang von Harry Partch schrieb 1976 der kanadische Komponist Douglas Walker.⁷¹ Er folgt darin nicht nur treu den von Partch in *Genesis of a Music* gelegten Spuren, sondern verbreitert diese noch zu einem Rundumschlag gegen die Sprachkompositionen der 1960er und 1970er Jahre, weil diese ebenfalls abstrakt seien: »Moreover, ›singing‹ has long been instrumental in effect; finally speech has become ›instrumentalized‹ as a ›timbre‹.«⁷² Und dann folgt noch ein Hieb in Richtung von John Cage und dessen Anhängern: »In fact, in *no* culture except our Western culture at the present time, is noise valued as music, is silence cherished compositionally, equally with sound.«⁷³

Walker stellt in seiner Studie auch die grundlegenden Unterschiede zwischen Partch und Schönbergs *Pierrot Lunaire* dar, und er geht dabei mit Schönberg sehr viel schärfer ins Gericht, als sein Vorbild Partch dies getan hat.

What, more specifically, did Schoenberg's technique of *sprechstimme*, in *Pierrot Lunaire*, consist of? First, he allowed the »singer« to follow the notes and rhythms, as indicated, but he endorsed the »singer's« immediate abandonment of the notated pitch, as soon as it had been sung, so as to be able to glide up or down to the next pitch. Secondly, the sound was to be neither of speaking nor of singing. Thirdly, the voice, in leaving the 12 tone equal temperament pitch system in its glides between notated points of reference, is not tonally harmonized, as would be the case with a Partch piece. Instead, Schoenberg, in a Surrealistic-vein, perhaps, accompanies the strange-sounding departures from the pitches of the piano keyboard, with unusual (for the period) instrumental sonorities. Fourthly, the voice-technique is thus seen to be exploited coloristically, rather than harmonically, to heighten the sense of unreality which the composer apparently desired in the work.⁷⁴

Zwar ist Douglas Walker – wie sein Vorbild Partch – voller Ressentiments gegen Schönberg und die Neue Musik, aber seine Ausführungen zeigen in negativer Umkehrung doch eine ›historische‹ Sicht auf *Pierrot Lunaire*, die in den 1970er Jahren durchaus dem entsprach, wie die europäische Avantgarde Schönbergs Werk verstand und auch interpretierte. In dieser Auffassung nämlich führte Schönberg »die Sprechmelodie in die Vokalmusik ein, als neues musiksprachliches Mittel, das von ihm selber (vor allem in *Pierrot Lunaire* (1912), von seinen Schülern [...] und des-

71 Douglas Walker: *The Roots of Meaningfulness. An Investigation into Harry Partch's Treatment of Speech in his Music*, Unpubliziertes Typoskript, 1976 (University Library, University of Illinois at Urbana-Champaign, Music & Performing Arts Special Collection, Call Number: ML410. P27 W24R6).

72 Ebd., S. 33.

73 Ebd., S. 34f.

74 Ebd., S. 31 f. Auch hier folgt Walker seinem Vorbild Partch, vgl. Anmerkung 10.

sen Nachfolgern nach 1945 weiterentwickelt worden ist.«⁷⁵ Die eigentlich gesungenen Aufnahmen von Boulez,⁷⁶ in denen auf das Theatralische weitgehend verzichtet wird, hatten damals den Charakter von Referenzaufnahmen, weil die vielen motivischen Bezüge zwischen Instrumentalpart und gesungener Sprechmelodie und damit auch die atonale harmonische Struktur des Werkes hörbar wurden; dies war in einer strukturorientierten Zeit fast schon ein Wert an sich, für Walker aber ist es ein weiterer Grund zur Ablehnung von Schönbergs Weg, weil eben »not tonally harmonized«.⁷⁷

8

Leo Dick hat anhand der Rezeptionsgeschichte des *Pierrot Lunaire* aufgezeigt,⁷⁸ in welchem Maße gerade Pierre Boulez in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Weg zu den Ursprüngen des Werkes verstellt hat. Boulez kannte diese Ursprünge durchaus, denn sie sind auch in der von Partch gehörten Aufnahme mit Erika Stiedry-Wagner unter Schönbergs Leitung noch unverkennbar zu hören, aber er lehnte sie ab, denn »was wir hören, ist eine gewisse Art von Deklamationsstil – gar nicht weit von Sarah Bernhardt entfernt –, den wir mit Recht als schrecklich altmodisch empfinden.«⁷⁹

Seit der Wende zum 21. Jahrhundert wurden diverse Mythen in Bezug auf *Pierrot Lunaire* demontiert. Vor allem wurde mehrfach belegt, dass Arnold Schönberg mit *Pierrot Lunaire* nicht ein Avantgarde-Werk schuf, in dem er eine völlig neue Form des Sprechgesanges entwickelte, sondern dass er sich vielmehr auf eine lange Tradition der deutschen Bühnensprache bezog. Friedrich Cerha, selber dem Schönberg-Kreis sehr nahe stehend, formuliert es 2001 folgendermaßen:

75 Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 299.

76 Bei den drei Boulez-Einspielungen lässt sich sogar eine Steigerung im Zurückdrängen des Theatralischen und des Singens exakter Tonhöhen feststellen. In der ersten Aufnahme mit Helga Pilarczyk und dem Domaine Musical von 1962 (Disques Adès – MA 30 LA 524) ist noch ein gewisser Respekt gegenüber der Schönberg-Aufnahme zu spüren. Bei der ›Solisten‹-Aufnahme von 1978 mit Yvonne Minton sowie unter anderem David Zukerman und Daniel Barenboim wird schon fast opernhaft gesungen, zudem mit starkem englischem Akzent; und bei der letzte Aufnahme von 1998 mit Christine Schäfer und dem Ensemble Inter-Contemporain (Deutsche Grammophon 457 630-2) ist die Singstimme wie in Boulez' eigenen Werken fast nur noch ›instrumental‹ eingesetzt.

77 Douglas Walker übernimmt hier die von Partch im Falle der *Ode to Napoleon Bonaparte* vorgebrachte Kritik. Vgl. Anmerkung 10.

78 Leo Dick: *Zwischen Konversation und Urlaut. Sprechauftritt und Ritual im »Composed Theatre«*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018, S. 39–85.

79 Pierre Boulez: Sprechen – Singen – Spielen, in: ders.: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main: Ullstein, 1972, S. 124–141, hier S. 127.

Testet man den Ambitus heutigen Sprechens, so bekommt man etwa für das Sprechen von Nachrichten eine große Sekunde bis kleine Terz, für Lyrik eine Quarte, für die Gesellschaftskomödie eine Quint bis Sext, für das klassische Versdrama maximal eine Sept. Bei Karl Kraus finden wir häufig die Oktave überschritten, bei Moissi wurde gelegentlich der 1½-Oktavenbereich erreicht, ja darüber hinausgegangen. Im Zusammenhang mit dem ungeheuren Umfang, in dem Schönberg die Sprechstimme gedacht und fixiert hat, ist immer wieder von seiner puren Experimentierfreude die Rede gewesen. Die wenigen, hier gegebenen Sprech-Beispiele zeigen, daß er sich auf eine sehr variable, ungemein expressive Tradition des Deklamierens stützen konnte. Die Differenzierungstechnik des Sprechens, die er vorfand, hat er weitergetrieben und bis ins Extrem ausgebaut. Er ist hier mit der Sprechstimme nicht anders verfahren als in anderen Bereichen seines musikalischen Denkens auch.⁸⁰

Im gleichen Jahr legte Ulrich Kühn eine umfassende Geschichte des Melodrams vor,⁸¹ in der er auch Schönbergs *Pierrot Lunaire* und die Bühnensprache zu Beginn des 20. Jahrhunderts untersucht. Er analysierte 40 frühe Sprechaufnahmen von Schauspielerinnen und Schauspielern des Max-Reinhardt-Theaters und bestätigt Cerhas These, dass Schönberg schlicht die damalige Bühnensprache in den *Pierrot* übernommen hat, also ähnlich vorging, wie Harry Partch im Falle von Yeats *King Oedipus*. Hier einige wenige Ausschnitte aus Kühns ausführlicher Zusammenfassung:

Expressives Melos: Zu den auffälligsten Merkmalen [...] gehört die Spannweite der Satzintonationen. [...] Ein bis zu zwei Oktaven umfassender Ambitus ist keine Seltenheit. [...] Glissandi: Heute obsolet und nur mehr von Sänger(inne)n oder bei Sprechstimmpassagen in Neuer Musik zu hören, spielt glissandierendes Verbinden voneinander weit entfernter Töne in der Sprechkunst des frühen 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle. [...] Aufsuchen fixer Tonhöhen: Damit ist gemeint, daß eine klar identifizierbare Tonhöhe über eine gewisse Textstrecke hinweg einen Rahmen absteckt, der durch wiederholtes Aufsuchen des fixen Tones entsteht und gefestigt wird und dem Sprechen ein Moment eminenter Musikalisierung einträgt. [...] Singen im Sprechtext: Besonders Alexander Moissi, Ludwig Wüllner oder Lucie Höflich lassen die Sprechstimme punktuell ins Singen hineingleiten,

80 Friedrich Cerha: Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*, in: *Schönberg und der Sprechgesang*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 2001 (Musik-Konzepte, Bd. 112/113), S. 62–72, hier S. 66.

81 Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001.

erzeugen also klar definierte Tonhöhen mit einer gewissen Dauer (und dies bei erhöhter Elastizität und Spannung des Tons). [...] Andeuten musikalischer Rhythmus-Verhältnisse: Besonders beim Sprechen von Versen rhythmisieren einige Sprecher(innen) den Text in Relationen und Figurationen, die nahezu exakt nach musikalisch-metronomischem Metrum zu bestimmen sind. Wird zudem auf identifizierbarer Tonhöhe »gesungen«, womöglich überdies tremoliert, so ist ein Höchstmaß an Konvergenz mit der dezidiert musikalisierten (singenden) Stimme gegeben. Die tradierte Anweisung, man möge die »Rede auf Noten setzen«, wird wörtlich genommen; Sprechen wird, punktuell, im engeren Sinne des Wortes Musik.⁸²

Auf *Pierrot Lunaire* bezogen bemerkt Kühn:

Der Ambitus der Sprechmelodien in *Pierrot lunaire* ist außerordentlich; er umfaßt zweieinhalb Oktaven und übersteigt damit noch den bemerkenswerten Umfang, den die an Tondokumenten nachweisbare Sprachpraxis zumeist nutzt.⁸³

Und welche Umfänge hat Harry Partch eigentlich in den *Lyrics by Li Po* verwendet? Er, der ja immer das ›Natürliche‹ der menschlichen Sprache darstellen wollte, das ›Übertriebene‹ des klassischen Gesanges geißelte und den Sprechgesang im *Pierrot Lunaire* als »effectively exaggerated« empfand? Auch zweieinhalb Oktaven! Und dies ausgerechnet im Song *Before the Cask of Wine*.⁸⁴ Es fällt schwer, hier nicht den Bezug herzustellen zu »Den Wein, den man mit Augen trinkt« aus dem ersten *Pierrot*-Melodram. Horribile dictu: Es könnte tatsächlich sein, dass Harry Partch sich bei seinen Kompositionen von 1932 und 1933 – also vor der Begegnung mit Yeats – vom *Pierrot Lunaire* beeinflussen beziehungsweise inspirieren ließ. Das betrifft insbesondere die *Lyrics On the Ship of Spice-Wood* (fast zwei Oktaven Umfang) und *Before the Cask of Wine* (zweieinhalb Oktaven Umfang).

9

Nach seiner Begegnung mit Yeats und dem Notieren seines Deklamationsstils ist Partch dem Verfahren von Schönberg allerdings eigentlich noch viel näher gerückt: Beide beziehen sich auf eine klar definierte Deklamationspraxis,⁸⁵ im Falle

82 Ebd., S. 269 f.

83 Ebd., S. 272.

84 Einen großen Dank an Eleni Ralli für die Angaben zum Ambitus der *Lyrics by Li Po*.

85 Nur aufgrund dieser weit ins 19. Jahrhundert zurückgehenden Deklamationspraxis, die Sprechrhythmik und -Melodik definierte, konnte Eduard Sievers überhaupt auf die Idee kommen, dass jedes Gedicht eine ihm zwingend eingeschriebene Sprechmelodie hätte, die von allen

Schönbergs war es die allgemeingültige zeitgenössische Sprechpraxis auf den Bühnen und in den Kabarettis seiner Zeit, im Falle von Partch waren es die Restitutionsversuche dieser inzwischen an den Rand gedrängten Theaterpraxis von Yeats und eventuell – vermittelt durch Schlesinger – auch von Rudolf Steiner.⁸⁶

Beide übernehmen nicht die ›natürlichen‹ Sprechmelodien, sondern sie adaptieren diese an ihre jeweiligen Tonsysteme, wobei Partch wie schon erwähnt sehr viel feinere Intervallschritte zur Verfügung hat als Schönberg mit den zwölf Halbtönen. Und beide Stile sind heute, wie es Boulez formuliert, ›altmodisch‹ geworden.

Der ungarische Musikwissenschaftler András Wilhelm weist daraufhin, dass dieses ›Altmodische‹ auch das Kabarettistische bei Schönberg betrifft, denn »noch bekannter war [die stilisierte Rede] auf der deutschen Kabarettbühne: dort war die Technik des unmittelbaren oder kontinuierlichen Übergangs von der Rede zum Gesang und vom Gesang zur Rede tägliche Praxis.«⁸⁷ Er stellt dabei die entscheidende Frage, die letztlich auch Partch betrifft: »Schönberg versuchte diesen Tonfall festzuhalten und zu regeln. Damals sicherlich mit Erfolg – die Frage ist nur, was davon nach dem Wandel des Sprechstils auf dem Theater für den Vokalstil der Kompositionen heute noch gerettet werden kann.«⁸⁸

Zwar könnte man argumentieren, dass man sich in der historisch informierten Aufführungspraxis heute gewohnt ist, sich auf frühere Interpretationsstile einzustellen, und es da keinerlei ›Rettung‹ bedarf, aber speziell in der deutschen Sprache ist dieser gehobene Tonfall durch das Pathos während des Faschismus dermaßen denunziert – Joseph Goebbels hat in seinen Reden ›meisterhaft‹ mit diesem Sprechgesang gespielt – dass es eben doch neuer Ansätze bedarf.

Leo Dick zeigt in seiner Analyse von *Pierrot Lunaire* implizit zahlreiche Möglichkeiten auf, das Werk aus dem heutigen Geiste des Théâtre musical oder Composed Theatre, als deren Vorläufer er Schönbergs Werk versteht, neu zu interpretieren, zum Beispiel mit Pierrot als Weißclown, auf dessen Tradition *Pierrot Lunaire* beruht, wie bei den Aufführungen von Patricia Kopatchinskaja.⁸⁹ Einen anderen Weg

gleich reproduziert würde. Weniger die Gedichtstruktur als vielmehr die einheitliche Bühnensprache bewirkten, dass alle Reproduktionen sich ähnelten.

86 Steiner erwähnt in einer Fragestunde am 10. April 1921 als Vorbild für die Sprachgestaltung den 1907 verstorbenen Burgschauspieler Joseph Lewinsky, also einen Vertreter einer fast zwei Generationen zurückliegenden Schauspielergeneration. Vgl. Rudolf Steiner: Aphoristisches über Schauspielkunst, in: ders.: *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag 1981 (GA, Bd. 282), S. 13–34, hier S. 19.

87 András Wilhelm: Zum Problem des Sprechgesangs bei Arnold Schönberg, in: *Gustav Mahler – Arnold Schönberg und die Wiener Moderne*, hg. von Karl Katschthaler, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, S. 67–73, hier S. 69.

88 Ebd., S. 71.

89 Dick: *Zwischen Konversation und Urlaut*, S. 58–61. Aufgrund einer Sehnenscheidenentzündung bekam die Geigerin Patricia Kopatchinskaja ein Überverbot auferlegt. Dafür studierte sie die Sprechpartie des *Pierrot Lunaire* ein und führte das Werk am 18. Oktober 2017 im Nachtclub Sky in Salt Lake City ein erstes Mal auf. 2018 erfolgte eine Tournee mit der Camerata Bern und 2019 eine Aufführung mit Mitgliedern der Berliner Philharmoniker. Dieser letz-

wählte Reinbert de Leeuw mit der Schauspielerin Barbara Sukowa: Sie spricht den *Pierrot* in einer heutigen Bühnensprache unter weitgehendem Verzicht auf Genauigkeit bei den Tonhöhen. So wie Schönberg im *Pierrot Lunaire* die Bühnensprache seiner Zeit verwendete, so spricht Barbara Sukowa im heutigen Bühnendeutsch und verhilft dem Werk zu neuer Aktualität und Verbindlichkeit.⁹⁰

Das Projekt der *Liricas da Li e Chasper Po* (2019–2022) mit dem Cellisten und Sprecher David Eggert und der Szenografin Hsuan Huang führt solche Erfahrungen mit *Pierrot Lunaire* weiter. Hier werden gewissermaßen beide Wege miteinander verknüpft: Einerseits die Betonung des Theatralischen und andererseits die Anpassung des Sprechgesangs ans heutige englische Sprechen und Rezitieren, um den zuweilen pathetischen, zuweilen auch leicht larmoyanten Ton der *Lyrics by Li Po* zu überwinden. Vielleicht ergeben sich dann noch sehr viel mehr Verbindungen zu Schönbergs Sprechgesang und eine jahrzehntelang aufrecht erhaltene Unvereinbarkeit könnte sich schlicht erübrigen beziehungsweise Teil der größeren Frage werden, wie mit der Sprechstimme komponiert und wie ihre Zeitbedingtheit mit der Interpretation überwunden werden kann. Ähnlich wie der Humor, die Mode oder anderes, was vom gesellschaftlichen Alltag lebt, ist auch die gesprochene Sprache einem ständigen Wandel und eben auch Alterungsprozess ausgesetzt. Deshalb scheidet im Bereich des Sprechtheaters meiner Meinung nach auch die historische Ausführungspraxis, denn sie revitalisiert die Werke nicht, sondern macht sie erst richtig ›alt‹. Eine zusätzliche Spannung erhält das Projekt von David Eggert durch die Ausweitung auf den rätoromanischen Sprechgesang bei den *Liricas da Chasper Po*, die ebenfalls im Just-Intonation-System umgesetzt werden.⁹¹

10

Wichtige Vorläufer zu *Liricas da Li e Chasper Po* sind Projekte mit Partchs Sprechgesang, die in jüngster Zeit zwei europäische Ensembles realisiert haben, zum einen die Musikfabrik Köln, zum andern das Ensemble Scordatura Amsterdam, an dessen Gründung der in dieser Publikation mehrfach zitierte und 2015 früh verstorbene Partch-Forscher Bob Gilmore beteiligt war.⁹² Beide Ensembles beschränken sich

te Auftritt ist in der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker dokumentiert: www.digitalconcerthall.com/de/concert/51964 (Zugriff 25.09.2020).

90 Arnold Schönberg: *Pierrot Lunaire* Op. 21 / *Suite* Op. 29 [CD], Barbara Sukowa, Schönberg Ensemble, Leitung: Reinbert de Leeuw, CD 1991 (Koch Schwann Musica Mundi – 310 117).

91 *Liricas da Li e Chasper Po* mit David Eggert, Stimme und Violoncello; Regie: Hsuan Huang. Uraufführung am 14. Oktober 2020 im Schloss Tarasp. Die rätoromanischen Gedichte von Chasper Po wurden auf der Grundlage von Rezitationen von Senter Schülerinnen und Schülern sowie der Schauspielerin Annina Sedláček vertont. Vgl. www.hkb-interpretation.ch/liricas (Zugriff 25.09.2020).

92 Das Ensemble Scordatura ging aus dem Trio Scordatura von Bob Gilmore und seiner Lebenspartnerin Elisabeth Smalt sowie der Sängerin Alfrun Schmid hervor. Nach dem Tod von Bob Gilmore 2015 wurde die Besetzung erweitert. Scordatura Ensemble: *Scordatura Ensemble*,

nicht nur auf die Aufführung von originalen Partch-Kompositionen, sondern lassen neue Werke für die Partch-Instrumente schreiben.

Das Ensemble Scordatura interessiert sich für den gesamten Bereich von nicht-äquidistanter und insbesondere enharmonischer Musik und pflegt auch das Repertoire der Renaissance und des Barock.⁹³ Wegen dieser Ausrichtung auf Just Intonation, Enharmonik und nicht-äquidistante Stimmungen erstaunt es kaum, dass die Neukompositionen des Amsterdamer Projekts sich weitgehend ans harmonische System von Harry Partch halten.⁹⁴ Auch der Sprechgesang ist von zentraler Bedeutung. Die *Lyrics by Li Po* werden – wie bei den ersten Konzerten vor 1934 – von einer Frau intoniert, der Sängerin Alfrun Schmid. Die möglichst genaue Darstellung des Tonhöehensystems ist für das gesamte Ensemble ein prioritäres Anliegen; auch die Tonhöhen des Sprechgesangs intoniert Alfrun Schmid sehr präzise. Das macht die harmonische Einbindung der Sprechstimme evident, aber das implizit Theatralische des Sprechgesangs gerät in den Hintergrund.

Im Gegensatz zum Ensemble Scordatura beschränkt sich das Ensemble Musikfabrik Köln in seinem Repertoire auf die zeitgenössische Musik. Mit dem 2013 realisierten Projekt, alle wichtigen Instrumente von Partch nachzubauen, sollte dessen Werk endlich auch im Kontext der zeitgenössischen Musik rezipiert und vom Ruf des amerikanischen Außenseiters befreit werden, was mit den internationalen Tourneen des großbesetzten Musiktheaters *Delusion of the Fury* (1969) auch gelang. Von den neun Komponistinnen und Komponisten, die bisher für diese Instrumente komponierten,⁹⁵ verhalten sich einige insofern »repektlos« gegenüber Partch, als sie dessen harmonisches System gar nicht beachten und die Instrumente quasi »entideologisiert« wie ein normales Musikinstrument behandeln. Interessanterweise hat sich bisher einzig die im Théâtre musical bewanderte Carola Bauckholt mit Harry Partchs Sprechgesang

online, [o. J.], <https://trioscordatura.wordpress.com> (Zugriff 25.04.2020). 2017 führte das Ensemble Scordatura eine Tournee mit dem Titel *Rose Petal Jam* durch mit einem Programm, das Werke von Partch mit Neukompositionen und Improvisationen verbindet. Einen Einblick in das Projekt gibt Bas Andriessen: *Harry Partch/»Rose Petal Jam«* [Film], online, 2017, www.youtube.com/watch?v=Xpi6dBvcdhk (Zugriff 25.04.2020).

- 93 Zur Bedeutung und Ausbreitung dieses heute beinahe vergessenen Repertoires vgl. Martin Kirnbauer: *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe, 2013 sowie ders.: Vieltönigkeit statt Mikrotonalität. Konzepte und Praktiken »mikrotonaler« Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, hg. von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott, 2014, S. 85–113.
- 94 Neukompositionen für das Ensemble haben geschrieben: Anne LaBerge, Miranda Driessen, Lisa Illean, Anna Mikhailova, Chris Rainier, Chris Smalt, Aart Strootman und Samuel Vriezen. Gemäß Auskunft von Elizabeth Smalt bezieht sich nur die Komposition *Lu* der australischen Komponistin Lisa Illean (*1983) auf einen Text von Li Bai. Es erklingt bei 34'02" im Konzertmitschnitt: *Concertzender Live: South #18*, online, 2018, www.concertzender.nl/programma/474900/ (Zugriff 25.4.2020).
- 95 Es handelt sich in alphabetischer Reihenfolge um Carola Bauckholt, Sampo Haapamäki, Klaus Lang, Claudia Molitor, Martin Smolka, Phillip Sollmann, Simon Steen-Andersen, Helge Sten, Caspar Johannes Walter.

auseinandergesetzt; alle ändern interessierte dieses von Partch zum Zentrum seines musikalischen Kosmos erklärte Mittel offenbar nicht, was ein weiterer Hinweis darauf ist, dass diese Art des Deklamierens heute auf wenig Echo stößt.

Carola Bauckholts *Voices for Harry Partch*⁹⁶ ist eine Entmystifizierung von Partchs Sprechgesang, indem dieser gewissermaßen beim Wort genommen wird. Die Sprechstimme ist nicht emotional aufgeladene Botschafterin, sondern Material und Thema der Komposition, denn die meisten Strukturen sind von der Sprechstimme abgeleitet. Bauckholt suchte dazu zwei sehr gegensätzliche Sprecher aus, nämlich einerseits einen Kölner Jungen, der im Kölner Dialekt erzählt, dass er ein Buch über Fischerei erworben habe, um die Prüfung zu machen, damit er mit Vater und Mutter am Sonntag Karpfen fischen könne, und andererseits den Meister selbst: Harry Partchs Stimme. Bauckholt wählte dafür Ausschnitte des Films *The Dreamer that Remains*⁹⁷, wobei sie Stellen suchte, bei denen Harry Partch – teilweise offensichtlich unter Alkoholeinfluss – besonders exaltiert erzählt und einen Umfang von über zwei Oktaven benutzt.

Die Stimmen werden als Sample eingespielt und vom Ensemble sowohl nachgesprochen wie auch auf den Instrumenten mit den exakten Tonhöhen und in genauem Tonfall nachgespielt. Das ergibt teilweise spannende und teilweise auch witzige Wirkungen, weil für das Publikum die Samples mit den Sprachaufnahmen nicht nur ganz offensichtlich das motivische Material sind, sondern auch das Kontrollsystem, um die Präzision der Umsetzung zu überprüfen. Man erfährt unmittelbar, wie hochdifferenziert das menschliche Ohr Zwischentöne in der Sprechstimme wahrnehmen kann, weil wir diese Fähigkeit täglich brauchen. In Bezug auf die *Lyrics by Li Po* werden allerdings die Verhältnisse umgedreht: Dort ist die Adapted Viola das Kontrollinstrument für die Stimme, bei Bauckholt ist es umgekehrt, hier kontrollieren die Samples die Instrumentalist*innen. Auf der einen Seite müsste sich Partch freuen, denn sowohl der Kölner Junge als auch Partch selber sprechen in Just Intonation beziehungsweise in seinem 43-Ton-System. Mindestens konnte Bauckholt die Samples verblüffend gut in dieses System transkribieren und vom Ensemble auch nachsprechen und -spielen lassen. Gerade bei Partchs eigenen »effectively exaggerated« Sprechmelodien mit Intervallsprüngen größer als eine Oktave sind die Intervalle seines Just-Intonation-Systems auch von einem ungeübten Ohr als schwebungsfrei, also reingestimmt, wahrnehmbar.⁹⁸ Sehr viel weniger Freude hätte Partch allerdings an Bauckholts Zerstückelungen der Texte und vor allem an der Übertragung der Sprechmelodien auf Instrumente gehabt, denn diese wirken »lebendiger« als die Samples und lassen eine auffällig »sprechende« Instrumentalmusik entstehen; »speech has become »instrumentalized« müsste Douglas Walker hier monieren.⁹⁹

96 Carola Bauckholt: *Voices for Harry Partch* für Ensemble mit Harry-Partch-Instrumenten, Köln: Thürmchen-Verlag, 2014/2015. UA 29.05.2015, Kunstfestspiele Herrenhausen, Hannover.

97 *The Dreamer that Remains. A Portrait of Harry Partch* (1974), Regie: Stephen Pouliot.

98 Zum grundsätzlichen Unterschied zwischen Temperaturen und Stimmungen vgl. Cathy van Eck: »A good servant dismissed for becoming a bad master«. Zur Geschichte der gleichstufigen Temperatur, in: *dissonance* 110 (2010), S. 34–43.

99 Vgl. Anmerkung 72.

Die zerstückelten Sprechtexte ergänzen sich auf der inhaltlich-semantischen Ebene zu einem mosaikartigen Partch-Portrait bzw. Psychogramm: Da ist der Wunsch des Kölner Jungen, am Sonntag beim Fischen Vater und Mutter zu vereinen; da ist die Sehnsucht des alten Partch nach der Jugend («but if we aren't concerned about our youth we're headed straight to a dead end»); und da ist ein weiteres Mal auch Partchs Misogynie gegen die »blue haired ladies«, die schon in seiner Jugend und auch heute noch die klassischen Konzertsäle füllten. Und immer wieder die Stimme des Jungen, der »Vater und Mutter« »singt«.

Vater und Mutter hatte Partch früh verloren; die Asche seiner Mutter soll er tagelang in der Manteltasche mit sich herumgetragen haben, bevor er sie in den Pazifik schüttete;¹⁰⁰ sein erstes großes Projekt war *King Oedipus*, der seine Mutter Jocaste heiratet. Wegen *King Oedipus* reiste er nach Dublin zu W. B. Yeats, um die Vertonerlaubnis zu bekommen. Und für die Uraufführung der ersten Fassung wählte er als Sängerin für Jocaste jene Frau, mit der er erstmals öffentlich aufgetreten war und derentwegen er Schönbergs *Pierrot Lunaire* kennenlernte: Rudolphine Radil.

Literatur

- [Anon.]: *Kathleen Schlesinger and Elsie Hamilton, Chronology*, online, [o. J.], www.yumpu.com/en/document/read/7499891/kathleen-schlesinger-and-elsie-hamilton-biographical-naked-light (Zugriff 23.03.2020).
- [Anon.]: Harry Partch Has New Views on Native Music. At Madison Campus He Continues Composing; Adapts Instruments to His Tonal Scale, in: *The Milwaukee Journal*, 11.02.1945. Faksimile des Artikels in Philip Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997, S. 77.
- Andriessen, Bob: *Harry Partch/»Rose Petal Jam«* [Film], online, 2017, www.youtube.com/watch?v=Xpi6dBvcdhk (Zugriff 25.04.2020).
- Bauckholt, Carola: *Voices for Harry Partch* für Ensemble mit Harry-Partch-Instrumenten, Köln: Thürmchen Verlag, 2014/2015.
- Blackburn, Philip: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997.
- Biccari, Gaetano: »Zuflucht des Geistes«? *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944*, Tübingen: G. Narr Verlag, 2001.
- Boulez, Pierre: Sprechen – Singen – Spielen, in: ders.: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main: Ullstein, 1972, S. 124–141.
- Brotbeck, Roman: Contre le tempérament égal. De Julián Carrillo à Harry Partch, in: *Théories de la compositions musicale au XXe siècle*, hg. von Nicolas Donin und Laurent Feneyrou, Lyon: Symétrie, 2013, Bd. 2, S. 269–280.

100 Gilmore: *Harry Partch*, S. 40.

- Brotbeck, Roman: Die musikhistorischen Selbstkonstruktionen von Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky, in: *Musik und Verstehen*, hg. von Christoph von Blumröder, Laaber: Laaber, 2004 (Spektrum der Musik, Bd. 8), S. 176–184.
- Brotbeck, Roman: When things are hopping. Gedanken zur europäischen Erstaufführung von *Delusion of the Fury* von Harry Partch und zum Nachbau seiner Instrumente, in: *dissonance* 134 (September 2013), S. 18–27.
- Campbell, Margaret: *Dolmetsch. The Man and His Work*, Seattle: University of Washington Press, 1975.
- Casillo, Robert: *The Genealogy of Demons. Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
- Cerha, Friedrich: Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*, in: *Schönberg und der Sprechgesang*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 2001 (Musik-Konzepte, Bd. 112/113), S. 62–72.
- Concertzender Live: *South #18*, online, 2018, www.concertzender.nl/programma/474900/ (Zugriff 25.4.2020).
- Cowell, Henry: 43-Tone Minstrelsy, in: *Saturday Review*, 26.11.1949, S. 65. Faksimile des Artikels in Philip Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997, S. 122.
- Dick, Leo: *Zwischen Konversation und Urlaut. Sprechauftritt und Ritual im »Composed Theatre«*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018.
- Farr, Florence: *The Music of Speech, Containing the Words of Some Poets, Thinkers and Music-Makers Regarding the Practice of the Bardic Art Together with Fragments of Verse Set to Its Own Melody by Florence Farr*, London: E. Mathew, 1909.
- Feldman, Matthew: *Ezra Pound's Fascist Propaganda, 1935–45*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, <https://doi.org/10.1057/9781137345516>.
- Foster, Robert Fitzroy: *W. B. Yeats. A Life I: The Apprentice Mage 1865–1914*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Foster, Robert Fitzroy: *W. B. Yeats. A Life II: The Arch-Poet 1915–1939*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- 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>.
- Gilmore, Bob: The Climate Since Harry Partch, in: *Contemporary Music Review* 22/1–2 (2003), S. 15–33, <https://doi.org/10.1080/0749446032000134724>.
- Goh, Talisha: *Australia's Microtonal Modernist. The Life and Works of Elsie Hamilton (1880–1965)*, BA Thesis, Perth, Edith Cowan University, 2014, online: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/194 (Zugriff 23.03.2020).
- Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1863.
- Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand: *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, übers. von Alexander J. Ellis, London: Longmans Green, 1875.
- Herreto Martín, Rosana: *The Doing of Telling on the Irish Stage. A Study of Language Performativity in Modern and Contemporary Irish Theatre*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

- Killian, Gotthard: *Kathleen Schlesinger*, online, [o. J.], <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=631> (Zugriff 23.03.2020).
- Kirnbauer, Martin: *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe, 2013.
- Kirnbauer, Martin: Vieltönigkeit statt Mikrotonalität. Konzepte und Praktiken «mikrotonaler» Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, hg. von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott, 2014, S. 85–113.
- Kühn, Ulrich: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001, <https://doi.org/10.1515/9783110922516>.
- Marcus, Kenneth H.: *Schoenberg and Hollywood Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Marsh, Alec: *John Kasper and Ezra Pound. Saving the Republic*, London: Bloomsbury, 2015.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- 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.
- Perlis, Vivian: *Interview with Harry Partch*, unpubliziertes Typoskript, San Diego 1974, Oral History Project, Yale University School of Music, Signatur: OHV 24, a–f.
- Pound, Ezra: *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, hg. von Murray R. Schafer, New York: New Directions, 2008.
- Pound, Ezra: Machine Art (1927–1930), in: ders.: *Machine Art and Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years*, hg. von Maria Luisa Ardizzzone, Durham: Duke University, 1996, S. 57–84.
- Saddlemeyer, Ann: William Butler Yeats, George Antheil, Ezra Pound. Friends and Music, in: *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* 2 (2012), S. 55–71.
- Schönberg, Arnold: Vorwort zu *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912) für Sprechstimme, Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Violoncello, Wien: Universal Edition, 1950.
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21 / *Suite* op. 29, Barbara Sukowa, Schönberg Ensemble, Leitung: Reinbert de Leeuw, CD 1991 (Koch Schwann Musica Mundi – 310 117).
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21, Helga Pilarczyk, Domaine Musical, Leitung: Pierre Boulez, LP 1962 (Disques Adès – MA 30 LA 524).
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21, Yvonne Minton, Ensemble, Leitung: Pierre Boulez, LP 1978 (CBS Masterworks – 76720).
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21, Christine Schäfer, Ensemble InterContemporain, Leitung: Pierre Boulez, CD 1991 (Deutsche Grammophon 457 630-2).
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21, Patricia Kopatchinskaja, Mitglieder der Berliner Philharmoniker, Video 2019, www.digitalconcerthall.com/de/concert/51964 (Zugriff 25.9.2020).
- Scordatura Ensemble: *Scordatura Ensemble*, online, [o. J.], <https://trioscordatura.wordpress.com> (Zugriff 25.04.2020).
- Sievers, Eduard: Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, in: ders.: *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1912, S. 56–77.

- Slaars, Laurent: Ezra Pound et la musique, des Cantos à George Antheil, in: *TIES. Revue de littérature. Textes, Images et Sons* 2 (2018), S. 99–111.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1923], Zürich: Ex Libris, 1980.
- Steiner, Rudolf: *Die geistigen Hintergründe des Ersten Weltkrieges. Kosmische und menschliche Geschichte, Bd. 7*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974 (GA 174b).
- Steiner, Rudolf: *Die Kunst der Rezitation und Deklamation*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987 (GA, Bd. 281).
- Steiner, Rudolf: *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981 (GA, Bd. 282).
- Van Eck, Cathy: »A good servant dismissed for becoming a bad master«. Zur Geschichte der gleichstufigen Temperatur, in: *dissonance* 110 (2010), S. 34–43.
- Walker, Douglas: *The Roots of Meaningfulness. An Investigation into Harry Partch's Treatment of Speech in his Music*, Unpubliziertes Typoskript, 1976 (University Library, University of Illinois at Urbana-Champaign, Music & Performing Arts Special Collection, Call Number: ML410.P27 W24R6).
- Wilhelm, András: Zum Problem des Sprechgesangs bei Arnold Schönberg, in: *Gustav Mahler – Arnold Schönberg und die Wiener Moderne*, hg. von Karl Katschthaler, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, S. 67–73, <https://doi.org/10.3726/978-3-653-03275-8/8>.
- Yasser, Joseph: A Letter from Arnold Schoenberg, in: *Journal of the American Musicological Society* 6/1 (1953), S. 53–62, <https://doi.org/10.2307/829999>.
- Yeats, William Butler: Speaking to the Psalter, in: ders.: *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1961, S. 13–27, https://doi.org/10.1007/978-1-349-00618-2_2.
- Yeats, William Butler: The Theatre, in: ders.: *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1961, S. 165–172.
- Zander, Helmut: *Anthroposophie in Deutschland*, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

Roman Brotbeck studierte Musikwissenschaft und Literaturkritik in Zürich. Er war Musikredaktor und -Produzent bei Radio SRF 2 Kultur sowie Dozent für Musikgeschichte und Analyse an diversen Musikhochschulen. Dazu hatte er diverse Leitungsfunktionen an der Hochschule der Künste Bern HKB inne, zuletzt als Gründer der GSA (heute SINTA), des ersten Promotionsprogramms für die Künste in der Schweiz. Seine Forschungsgebiete sind Mikrintervalle, Musiktheater und Musikpolitik; aktuell leitet er an der HKB das Forschungsprojekt »In hommage from the multitude« zu nicht-äquidistanten Mikrotönen.

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