

A Humanizing Alchemist: Harry Partch

Harry Partch,
un alchimiste humaniste

A Humanizing Alchemist: Harry Partch

Im März 1994 wird der amerikanische Mikroton-Allrounder Johnny Reinhard (er ist Fagottist, Komponist, Dirigent, Musikologe, Avantgarde-, Jazz- und Popmusiker) mit seiner Gruppe in der Schweiz verschiedene Konzerte geben (siehe Vorschau unter Kreuzlingen und Zürich). Erstmals werden bei dieser Gelegenheit auch Werke von Harry Partch (1901–1974) in der Schweiz aufgeführt. Es handelt sich dabei zu einem grossen Teil um europäische Erstaufführungen. Der folgende Artikel gibt eine Einführung in das Schaffen und Denken von Harry Partch. Das frühe und mittlere Schaffen, auf das sich die Konzerte von Johnny Reinhard beschränken, wird dabei besonders berücksichtigt.

Harry Partch,
un alchimiste humaniste
En mars prochain, le multi-talent américain Johnny Reinhard (bassoniste, compositeur, chef d'orchestre, musicologue, musicien d'avant-garde, de jazz et de pop) donnera en Suisse une série de concerts au cours de laquelle on entendra (pour la première fois en Suisse) des œuvres de Harry Partch (1901–1974) (voir avant-programme sous Kreuzlingen et Zurich). L'article ci-dessous est une introduction à l'œuvre et aux idées de Harry Partch, et s'attache particulièrement aux compositions de la première moitié de sa vie, étant donné que c'est sur elles que se concentrent les concerts de Johnny Reinhard.

Von Roman Brotbeck

85 mal hat Harry Partch (1901–1974) nach dem Abschluss der Mittelschule 1919 in Alburquerque (New Mexico) den Aufenthaltsort gewechselt;¹ die Irrfahrten, welche er als Tagelöhner unternahm, sind dabei noch nicht mitgezählt. Auch der auf Orchestergrösse anwachsende Instrumenten- und Werkzeugpark änderte nichts an Partchs Rastlosigkeit, die ihn die USA von New Orleans bis Madison und von New York bis San Diego durchreisen liess. Es gibt nur vier Orte, wo Partch es längere Zeit aushielt und bei seiner Ankunft nicht gleich schon die Abreise plante: Es sind dies seine letzten Lebensjahre in Encinitas und San Diego (1969–74), dann die Zeit an der *University of Illinois* (1956–57 und 1959–62) in Urbana/Champaign, und die wohl glücklichsten Jahre seines Lebens (1953–55) in Sausalito (Kalifornien), wo er sich in einer verlassenen Schiffswerft am Pazifischen Ozean installierte, und schliesslich die für Partchs kompositorische Entwicklung entscheidende Arbeit an der *University of Wisconsin* (1944–47) in Madison, wo er sein theoretisches Hauptwerk *Genesis of a Music* vollendete und mit der Konstruktion des *Diamond Marimba* den Grundstein für den Ausbau seines musikalischen Systems in den Schlagzeugbereich legte.

Eigentlich hätte Partch sich 1944 nicht in Amerikas nördlich gelegenen «Milchland» Wisconsin aufhalten, sondern in Europa gegen Hitlers Armeen kämpfen sollen, denn er wurde – obwohl bereits über vierzig – im Oktober

1942 für kriegstauglich erklärt; schliesslich erfolgte aber seine Ausmusterung, wobei die lakonische Begründung der Rekrutierungsbehörde «*emotional instability*» nicht anzeigt, ob Partchs Homosexualität, seine Alkoholsucht oder seine allgemeine Misanthropie den Ausschlag für seinen Ausschluss aus der Armee gaben.

In Madison, wo ihm das *University of Wisconsin Research Committee* – wegen starken Drucks von Otto Luening² – einen Forschungsbeitrag von tausend Dollars zugesprochen hatte, konnte Partch seine Theorie der *just intonation* nach mehr als zwanzigjähriger Erfolglosigkeit erstmals an einer Universität vorstellen und erproben.

Er wurde auf diese Theorie gestossen, als er 1923 in Sacramento (Kalifornien) in der *Public Library* die von Alexander J. Ellis übersetzte und mit der Cent-Theorie erweiterte englische Fassung von Hermann Helmholtz' *On the Sensations of Tone* entdeckte, nach deren Lektüre er seine ganze musikalische Ausbildung und die meisten Ausprägungen der abendländischen Musik in Frage stellte. Die zunehmenden Skrupel gegenüber der eigenen Arbeit (Partch versuchte vorerst die *just intonation* noch mit den traditionellen Instrumenten zu realisieren, z.B. in einem 1925 komponierten Streichquartett für eine Violine, zwei Bratschen und ein Violoncello) provozierten im April 1930 in New Orleans einen suizidären Befreiungsakt: Partch verbrannte sämtliche Kompositionen. Bis zu einem ge-

wissen Grade löschte er damit auch seine Adoleszenz aus und rettete sich die idyllische Kindheit bei ausserordentlich autonomen und prägenden Eltern, die sich allen gängigen Klischees der amerikanischen Gesellschaft zu entziehen vermochten.³

Nach dieser Zerstörung des Jugendwerkes ging Partch – privat und musikalisch einsam und auf sich selbst gestellt – einen neuen Weg, der ihn immer mehr ins Abseits führte. Sein kompositorisches Schaffen steht inkommensurabel zu allen kompositorischen Strömungen des 20. Jahrhunderts. Will man diesen Komponisten in die Musikgeschichte einordnen, bleiben nur aussondernde Charakterisierungen wie «der verwegene aussenseiterische Harry Partch»⁴. Nahezu alles, was in der Musik des 20. Jahrhunderts als hoch und heilig gilt, fehlt Partchs Musik: keine musikalische Autonomie, kein uniformiertes Tonsystem, weder die Gleichwertigkeit noch die Aufeinanderbezogenheit aller Töne, keine Homologie der musikalischen Parameter, keine Verbindung von Far-

ben- und Höhenparameter und im Bereich des Dauernparameters keine Auftrennung von metrischer und rhythmischer Struktur.

Frühe monophony

Partchs anderer Weg beginnt 1930 vorerst mit einer radikalen Reduktion der musikalischen Mittel; er komponiert für Stimme und Bratsche. Bei diesem Instrument – Partch nannte es *monophon*, später *adapted viola* – handelt es sich um eine Bratsche, bei der ein Geigenbauer in New Orleans nach Partchs Plänen ein verlängertes Griffbrett anbrachte. Auf diesem Griffbrett fixierte Partch zwischen und neben den Saiten 212 winzige Noppen, die ihm die Tonhöhen beim Spielen anzeigten. Für diese *adapted viola*, die er mit ihren 81 cm Gesamtlänge wie die Gambe zwischen den Knien aufgestützt spielte, komponierte Partch keine virtuose Instrumentalmusik; vielmehr benützte er dieses Instrument, um seine Deklamationen intonatorisch und klanglich zu stützen (siehe *Beispiel 1b*; die oberste Linie

ist die *speech melody* der *intoning voice*).

Die *voice* darf man sich keinesfalls im klassischen Gesangsstil vorstellen, den Partch Zeit seines Lebens verabscheute.⁵ Ähnlich wie Schönberg beim *Pierrot Lunaire* geht auch Partchs Vorstellung von den *spoken words* aus. Anders aber als Schönberg, der die Sprechstimme in die Tonhöhenstruktur der Instrumentalstimmen einbindet, versucht Partch die minimalen Schwankungen der gesprochenen Sprache nicht ins Halbtonsystem zu zwingen, sondern in ihrer eigentlichen Tonhöhendifferenzierung zu notieren. Weil er feststellte, dass die Sprechstimme keine temperierten Intervallschritte aufweist, verwendete er zur Notation der Sprechstimme in dieser frühen Zeit ein nicht-äquidistantes System von 37 Tonhöhen pro Oktave. Auf diese Weise entwickelte sich Partch die bis heute differenzierteste Tonhöhennotation für die Sprechstimme; Partch nennt sie *intoning voice*. Diese Differenzierung der Sprechstimme ist eine musikhistorische Pionierleistung

Beispiel 1

The image displays a musical score for Harry Partch's 'Frühe monophony'. It is divided into four sections: 1a, 1b, 1c, and 1d. Section 1a shows a vocal line (Spoken) and a viola line. Section 1b shows a vocal line (Voice) and a viola line, with a unique 37-tone scale written out. Section 1c shows a vocal line (Voice) and a viola line. Section 1d shows a vocal line (Voice) and a viola line, with a unique 37-tone scale written out.

1a

Spoken

people call him great, He seems upon the summit, and God flings him thence; Yet an ambitious man may

1b

Voice

(oh)

The Lord is my sheep-herd; I shall not want.

1c

The Lord is my sheep-herd; I shall not want.

1d

Voice

Fair one, when you were here, I filled the house with flowers

Viola

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37

und wurde von den wenigen Musikern, zu denen Partch zu Beginn der dreissiger Jahre Kontakt hatte (z.B. von Henry Cowell) auch also solche erkannt. Die Vorbilder für diesen hochdifferenzierten Deklamationsstil müssen in dieser Zeit noch sehr vage gewesen sein; z.T. scheinen sie bei den vertonten Texten durch: Lyrik des chinesischen Schriftstellers Li Po, zwei Psalmen und «The Potion Scene from Shakespeare's *Romeo and Juliet*». Diese Beschäftigung mit Shakespeare lässt vermuten, dass Partch bereits 1931 die genuin theatralische Tendenz seiner Deklamation erkannte. Wichtiger in dieser Phase war Partch aber die Protokollierung von Deklamationen, die ihn beeindruckten. Deshalb suchte er auch den Kontakt zum Kantor der Emanu-El-Synagoge von San Francisco, Reuben Rinder; er interessierte sich aber nicht für den stilisierten Synagogengesang, sondern für Rinders einfache und ungekünstelte Deklamation: «The Cantor repeated each line several times, and Partch duplicated as nearly as possible on his Adapted Viola the exact inflections of the interpretation that most pleased him.»⁶ Auch der irische Dramatiker, Theaterreformer und Nobelpreisträger W.B. Yeats wird ins Staunen geraten sein, als der junge und völlig unbekannt Partch ihn während seines einzigen Europa-Aufenthaltes⁷ (1934/35) in Dublin besuchte und nicht nur um die Vertonungsrechte von Yeats' Oedipus-Übersetzung bat, sondern darüberhinaus den Text von Mitgliedern des *Abbey Theatre* auch gleich noch sprechen liess, damit er die *speech intonation* protokollieren konnte.⁸

Die Notationen

In der Literatur zur Mikrotonalität nimmt die Diskussion der Notationsfrage nach wie vor den grössten Raum ein und bis heute können sich die Spezialisten über der Frage der «richtigen» Notationsweise ereifern. Diese Diskussionen haben insofern etwas Müsfiges, als sich wegen der minimalen gesellschaftlichen Resonanz mikrotonaler Musik keine Notationsform als Standard durchsetzen kann; jeder neue Notationsvorschlag erhöht deshalb nur die Anzahl der bereits vorhandenen Notationsformen; es sind weit über hundert!⁹

Partch löste in späteren Jahren die Notationsfrage nach rein pragmatischen Gesichtspunkten. Er verzichtete auf jeden Versuch, eine universale Notenschrift zu entwickeln und benützte meist Tabulaturen, die nur für ein einziges Instrument Gültigkeit haben. Ein rasches analytisches Lesen dieser späten Partituren ist daher von vornherein ausgeschlossen. So sind bei *Beispiel 1a* (Ausschnitt aus der Erstfassung des *Oedipus*) für jenen, der die Proportionen kennt, nur gerade *bass* und *viola* direkt lesbar.

In den ersten Jahren hat Partch noch eine universale Notation für Stimme und Instrumente angestrebt. Die *ratio*-Notation verwendete er dabei am häu-

The Lord is my shep-herd; I shall not want.
 2 $\frac{11}{9}$ $\frac{22}{15}$ $\frac{11}{9}$ $\frac{22}{15}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{11}{9}$ $\frac{56}{55}$ $\frac{1}{1}$

He mak-eth me to lie down in green pas-tures:
 $\frac{22}{15}$ $\frac{8}{5}$ — — $\frac{14}{9}$ $\frac{32}{21}$ $\frac{3}{2}$ — $\frac{8}{5}$ $\frac{11}{9}$ $\frac{56}{55}$ $\frac{1}{1}$

he lead-eth me be-side the still wa-ters.
 $\frac{22}{15}$ $\frac{7}{5}$ — — — — — $\frac{22}{15}$ $\frac{11}{9}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{8}{7}$

He re-stor-eth my soul:
 $\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{5}$ — $\frac{14}{11}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{11}{9}$

he guid-eth me in the paths of right-eous-ness for his name's sake.
 $\frac{7}{5}$ $\frac{22}{15}$ — $\frac{8}{5}$ $\frac{14}{9}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{22}{15}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{11}{8}$ — — $\frac{4}{3}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{6}$

Yea, tho I walk thru the val-ley of the shad-ow of death,
 $\frac{28}{15}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{21}{20}$ — — $\frac{11}{10}$ $\frac{21}{20}$ $\frac{33}{32}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{35}{18}$ $\frac{40}{21}$ $\frac{28}{15}$ $\frac{11}{6}$ — — $\frac{7}{4}$

I fear no ev-il: for thou art with me;
 $\frac{5}{3}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{14}{9}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{14}{9}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{10}{9}$

Beispiel 2

figsten (siehe *Beispiel 1b*): Hier notiert Partch einfach die Proportion zum Grundton 1/1 (=G); z.B. 5/4 ist die reine grosse Terz über G, also H minus 14 Cents. Um die Unsinnlichkeit und das «Physikalistische» der ratio-Notation zu überwinden, erprobte Partch auch zwei unterschiedliche Linien-Notationen. Bei der ersten wird sein symmetrisches Tonhöhen-system auf ein symmetrisches Liniennraster (siehe *Beispiel 1c*; gleiche Musik wie *1b*) übertragen. Bei der zweiten Liniennotation (siehe *Beispiel 1d*) imitiert Partch das Mittel des «Vorzeichens» in der traditionellen Notation, indem er versucht, mit unterschiedlichen Strichlein an den Notenköpfen die Tonstufen anzuzeigen.

Beide Notationsformen liess Partch nach der Rückkehr aus Europa 1935 fallen. Für die Singstimmen verwendet er ab den vierziger Jahren die sogenannte *chromelodeon*-Notation (meist zu *chromo* abgekürzt). Das *chromelodeon* ist ein umgebautes Harmonium, dessen Tastatur und Registerzüge das ganze Tonhöhen-system von Partch über mehrere Oktaven hinweg repräsentieren; Partch musste dafür sämtliche Zungen umstimmen. Er notiert die Partie des *chromelodeon* in einer Halbton-«Tabulatur», d.h. der Interpret spielt eine normale Klaviernotation, es erklingen aber gänzlich andere Tonhöhen. Diese Notation bekommt in den späteren Werken von Partch insofern einen universalen Charakter, als er sie auch für die Singstimme und für frei intonierende Instru-

mente verwendet. Dies ist nicht eine Absurdität, sondern hat wiederum pragmatische Gründe: das *chromelodeon* dient nämlich als Korrepetitionsinstrument und die Sänger und Instrumentalisten konnten sich deshalb – normal Klavier spielend – ihre ungewohnten Melodien einprägen. Häufig notierte Partch in solchen Fällen die Melodie noch approximativ in der *usual notation* mit. Bei *Beispiel 1a* handelt es sich deshalb nicht etwa um zwei Gesangsstimmen und zwei Klarinetten, sondern um diese Kombinationsnotation. Die erste Linie ist *usual notation* approximativ, die zweite Linie ist *chromo-notation*, die nur über den Tabulatur-schlüssel zu entziffern ist.¹⁰ Auch der Bass ist in einer Kombinationsnotation – diesmal zwischen *usual* und *ratio* – notiert. Die Marimbas werden immer nur in Tabulatur notiert. Wie häufig bei Tabulaturnotationen mag jener, der sich mit dieser Musik analytisch beschäftigen will, darob verzweifeln, weil er sich jeden Klang mit verschiedenen Tabellen zusammensuchen muss; vom Standpunkt des Praktikers aus – und Partch liess überhaupt nur diesen gelten – handelt es sich meist um höchst vernünftige Lösungen.

Nicht nur ein *speech-Protokoll*

Häufig hat Partch gewisse Sachverhalte bewusst zugespitzt. So sind seine frühen Deklamationen keineswegs blosse Protokolle grosser Sprecher, vielmehr

kann man gerade beim Psalm *The Lord Is My Shepherd*, wo Partch im obigen Zitat diese protokollierende Haltung explizit anspricht, gut aufzeigen, wie Partch die *speech intonation* mit den reichen Möglichkeiten seines Tonhöhen-systems überformt (vgl. *Beispiel 2*, Viola-Stimme weggelassen). Dies erweist sich bereits in einer extrem unausgewogenen Verwendung der Tonhöhen, was ihm eine spezifische Interpretation jedes Semans⁷ erlaubt. Er kann den *Lord* und das *He* mit der gleichen Tonhöhe 22/15 identifizieren. Dadurch, dass Partch diese Tonhöhe auch beim *guideth me* bringt, konnotiert er damit auch das dem *I* gegenübergestellte Fremde und Führende; nach dem entscheidenden Wechsel der Person nach *Yea I walk thru*, wo das *He* zum *Tho* wird und der *Lord* das Führende verliert, kommt diese Tonhöhe denn auch nicht mehr vor. Die ersten beiden Verse sind im Gestus noch einfach gehalten und wirken mit den beiden identischen Klauseln auf *not want* und *pastures* ziemlich geschlossen. Diese Geschlossenheit dient Partch dazu, die nächsten Verse deutlich davon abzuheben: bei *leadeth me beside* führt er – nachdem in den ersten Versen noch die Töne des Halbtonsystems dominiert haben (3/2, 4/3, 5/4) – auch vom Tonrepertoire her in die unbekannteren Gefilde seines Systems und exponiert gleich geballt die Tonhöhen der Siebnerproportionen. Die *still waters* enden bezeichnenderweise nicht mehr auf 1/1, sondern auf 8/7. Nach diesem Ton führt Partch nicht nur die *restored soul*, sondern gleichsam auch den *restored sound* vor, indem er sein Denken in nicht-äquidistanten Proportionen direkt vorführt: 8/7-7/6-6/5. Auf *my* allerdings bringt er eine neue Tonhöhe, ein Verhalten, das bei den Pronomen *me* und *my* redundant zu beobachten ist und bereits bei dieser frühen Komposition auf die Idiosynkrasie verweist, mit der er das Ich, das Vereinzelte und Monadische (Partch spricht in solchem Zusammenhang häufig vom *daimon*) von jeder Kontextualität zu befreien und zu isolieren versucht. Partch benützt auch sonst häufig seltene Tonhöhen, um bestimmte Wörter zu kennzeichnen: zum Beispiel 11/8 bei *righteousness*, 11/6 bei *shadow* oder – hier eindeutig an die negativen und «teuflischen» Konnotationen der Siebnerproportionen anspielend – 7/4 bzw. 7/6 bei *death* und *evil*. Wie sehr Partch bei diesen Deklamationen auch die grossformale Konzeption im Auge hat, zeigt sich nicht nur am sparsamen Gebrauch einzelner Tonhöhen, was ihm erlaubt, auch ganz zum Schluss des Psalmes noch neue Tonhöhen zu verwenden, sondern auch an der Gestaltung der Hauptachse bei *Yea, tho I walk thru the valley*, wo Partch den Oktavraum überschreitet (die gross geschriebenen Zahlen 2 und 3 bezeichnen also die Oktavlage). Im Bereich der Singstimme mag dies ein bescheidener Ausbruch sein, in jenem der Sprechstimme aber eignet ihm eine enorme exklamatorische Energie.

Das hoboing

Dieser Psalm verweist auf kein religiöses oder gar konfessionelles Bekenntnis bei Partch; im Gegenteil, in späteren Jahren entwickelt er eine solche Aversion gegen die christliche Religion, dass er unfähig ist, dem gregorianischen Choral deklamatorische Qualitäten zuzugestehen. Wenn es für ihn Vorläufer dieses Stiles gibt, dann befinden sie sich – in seiner diesbezüglich mehrfach kurz-sichtigen Anschauung – im Lager der Antiklerikalen: bei den Troubadours, bei der Florentiner Camerata, und später bei Gluck, Berlioz und teilweise Wagner. In seiner eindeutig gegen das amerikanische Establishment gerichteten Vision der Musikgeschichte spielen Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms keine Rolle und Bach wird nur negativ erwähnt, weil mit dessen *Wohltemperiertem Klavier* das Prinzip des Grenzwertdenkens Einzug hielt, wo eine Uniformierung und Verfälschung der Intervalle in Kauf genommen wird, um einen allumfassenden Verkehr unter den Tonarten und Motiven zu ermöglichen.

Diesen Widerstand gegen jene Kultur, die dem amerikanischen Establishment als das Höchste galt, entwickelte er während der Wanderjahre nach seiner Rückkehr aus Europa 1935. In einem erhaltenen frühen Entwurf seiner *just intonation*-Theorie versucht er nämlich die später so gescholtene Modulation noch bis zu einem hohen Grade zu ermöglichen.¹¹

Niemand wollte nach Partchs Rückkehr von dessen grossartigen Plänen etwas wissen, und dieser war gezwungen, sich als Tagelöhner in den untersten Schichten durchzuschlagen. Das Tagebuch, welches Partch während dieser Zeit als *hobo* schrieb und ursprünglich veröffentlichten wollte, ist erst vor einigen Jahren wieder aufgetaucht.¹² Seine Einmaligkeit liegt nicht nur in Partchs Englisch, das einerseits vom Vokabular her alle Soziolekte vermischt, andererseits aber fast barocke Satzkonstruktionen aufweist, sondern auch in der «Vertonung» wichtiger Sätze, Aussprüche und Textfragmente. Unter die entsprechenden Texte schreibt Partch einen Klaviersatz (siehe *Beispiel 3*). Dieses Tagebuch gehört zum Faszinierendsten, was im Grenzbereich von Literatur und Musik je geschrieben wurde.¹³

Die Zeit des *hoboing* hat Partch in seinen letzten Lebensjahren, als er von musikalischen Vertretern der kaliforni-

schen Hippie-Bewegung ähnlich verinnahmt wurde wie weiland Erik Satie vom *Groupe des Six*, stark stilisiert. Jedenfalls waren es nur einige und keinesfalls vierzehn Jahre *hoboing*, wie Partch in seinem letzten langen Interview mit der Musikwissenschaftlerin Vivan Perlis angibt.¹⁴ Thomas McGeary korrigiert diese Hobo-Romantik gründlich: «he resorted to life as a hobo or transient only out of necessity. Nor, contrary to the impression that has developed (and that Partch allowed to persist), did he spend these years entirely wandering.»¹⁵ Während dieser Jahre muss sich Partch – wie er dies in *Bitter Music* andeutet – das Geld auch als *fancy boy* für die gewissen Bedürfnisse beider Geschlechter verdient haben. Zu Beginn der vierziger Jahre hat sich Partch aber intensiv um Unterstützung bei verschiedenen Persönlichkeiten bemüht. In seinen Werken allerdings spielen diese Wanderjahre eine zentrale Rolle. Fast alle in dieser Zeit entstandenen Kompositionen haben Bezüge zum *hoboing*: Partch vertont Texte von Tagelöhnern (*The Letter*), von Autostopp-ern hinterlassene Wandkritzelleien (*Barstow*) oder Dialogfragmente, die er auf einer Zugreise von San Francisco nach Chicago aufgeschnappt hatte (*U.S. Highball*). Nach der musikalisch einigermaßen oberflächlichen *Yankee Doodle Fantasy* nach amerikanischen Volksweisen, komponiert im März 1944, verliert sich diese Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Rändern, mit Verschüttetem und mit den vom heroischen Amerika ins Abseits Gedrängten.

Corporeality und abstract

Partch betritt das Terrain der *University of Wisconsin*, wo er Ordnung in die verstreuten Ansätze seiner früheren Jahre bringt. Die skalenmässige noch nicht auf die spätere 43-Ton-Skala eingerichteten Werke werden jetzt diesbezüglich bearbeitet. Parallel zu diesem Ordnungsprozess verläuft eine zunehmende Stilisierung zum monolithischen Komponisten, der ohne fremde Einflüsse in völliger Autarkie seinen eigenen Weg gegangen ist. Das zwingt ihn auch, in seinem in Wisconsin geschriebenen Buch *Genesis of a Music* frühere Einflüsse zu verschweigen. Im ersten Entwurf seiner Theorie gibt Partch zu, dass er durch die Lektüre von Cowells *New Musical Resources*¹⁶ auf die Untertonreihe gestossen ist. In *Genesis of a*

Beispiel 3

The image shows a musical score for a piano piece. The title is "You fuck-ing beg-gar! Have-n't you the de-cen-cy to re-fuse it?". The score is written on two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of a series of chords and single notes, primarily in the lower register of the piano. The lyrics are written above the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The score is presented on a piece of paper with a torn, ragged edge.

Music fällt der Name von Cowell, mit dem sich Partch in der Zwischenzeit überworfen hatte, im Zusammenhang der Untertonreihe nicht mehr.

Wichtiger als solche Schummeleien ist in der Wisconsin-Zeit das erstmalige Auftauchen des dichotomen Begriffs paars *corporeality* und *abstract*, mit dem Partch sein eigenes Schaffen in den Kontext der gesamten Musik- und Menschheitsgeschichte von den Chinesen bis heute stellt. Von Anfang an sind diese Begriffe zugleich als Ordnungs-, als idealtypische und als Bewertungskategorien gedacht; und Partch unternimmt nicht die kleinste Bemühung, diese Kategorien klärend auseinanderzuhalten. Sein Standpunkt ist dafür umso eindeutiger: Das Abstrakte ist jener Bereich, den er nach Möglichkeit vermeiden, während er der *corporeality* mit seiner Musik wieder zur Beachtung verhelfen möchte. Die Aufteilung der Menschheitsgeschichte in Körperlichkeit und Abstraktion geht bei Partch unmittelbar auf die vergleichsweise simplizistische Geschichtsphilosophie Oswald Spenglers zurück, dessen Hauptschrift er in der englischen Übersetzung während seines Aufenthaltes an der *University of Wisconsin*, wo er leichten Zugang zu wertvolleren philosophischen und ästhetischen Schriften – zum Beispiel den teilweise ähnlich gelagerten von Nietzsche – hätte haben können, intensiv studiert.¹⁷ Die Begriffe Abstraktion und Körperlichkeit korrespondieren – auch was ihre Unspezifik betrifft – direkt mit Spenglers Aufteilung der Kulturgeschichte in einen apollinischen und einen faustischen Geist. Die Korrespondenzen sind so zahlreich, dass man sich geradezu hüten muss, Partch nicht einfach von Oswald Spengler her zu erklären und damit Partchs Denken voreilig in den typisch europäischen Kontext kulturpessimistischer Weltanschauungen und ihrer – 1944 besonders fatalen! – Folgen zu bringen, die Partch gar nicht kannte und mit denen er nichts zu tun hat.

Gerade seine relativ späte Lektüre des Spenglerschen Textes legt eine andere Interpretation nahe: Partch fand darin Fragen beantwortet und auf einen einfachen Nenner gebracht, denen er selber jahrelang nachgegangen war.

Es gibt vor allem vier Bereiche, bei denen diese Identifikation mit Spenglers Ausführungen zur Antike zum Vorschein kommen.

1. Die Bedeutung der Zahl im antiken Griechenland: Spengler führt aus, wie die Griechen nur in Proportionen dachten, die Zahl Null kaum erklären konnten und vor allem die Potenzierungen und Radizierungen, wenn sie über die dritte Dimension hinausgehen, als Absurdität abgelehnt hätten.¹⁸ Im Bereich der Zahl lässt sich das identifikatorische Moment sehr schön zeigen, denn Partch hatte seine Proportionstheorie bereits 1928 formuliert; Spenglers Ausführungen dienten ihm nur als Bestätigung dafür, dass die Temperierung, die nur mit einer hochentwickelten Radizierung möglich ist, typischer Aus-

druck der christlich-abendländischen Kultur ist.

2. Das antike Verhältnis zum Körper: Spengler unterscheidet zwischen der Darstellung des ganzen und nackten Körpers bei den Griechen und jener des verhüllten und auf das Gesicht konzentrierten innerhalb des Abendlandes.¹⁹ Darüberhinaus überlagert er diese Zweiteilung in seinem Dichotomismus auch noch mit einer Unterscheidung zwischen einer auf männlichen Ausdruck konzentrierten Darstellung bei den Griechen und einer auf weiblich-weiche Merkmale tendierenden im christlichen Abendland. Die Merkmale der *corporeality* stehen damit in engem Zusammenhang. Die ungebundenen und lose fallenden Kostüme, die Partch bei seinem Theater verlangte, hatten deutlich die Funktion, in der Verhüllung den unverhüllten und von Korsagen befreiten Körper zu zeigen. Und wenn Partch auf die körperlichen Erfordernisse an den Spieler des *Marimba Eroica* (ein Subkontrabass-Marimba, dessen längster Stab ein Brett von 230 cm Länge darstellt) zu sprechen kommt, von dem er «robust shoulders, back, and arms» verlangt, kommt diese Identifikation mit dem von Spengler gepriesenen antiken Körpergefühl unverhohlen zum Vorschein: «He must be a hero of the Trojan War. In exciting and furious passages he must convey the vision of Ben Hur in his chariot, charging around the last curve of the final lap.»²⁰

3. Griechischer und abendländischer Atheismus: Für Spengler überwindet der faustische und abendländische Atheismus Gott in der Abstraktion; er verliert sich im räumlichen Denken und stellt die letzte Überwindung der Natur dar. Der griechische Atheismus – in Spenglers Denken passen die Dichotomien wie Fertigbauelemente zusammen! – ist das exakte Gegenteil davon: er leugnet die Götter, die als Abstraktionen für die Naturphänomene stehen, weil er zurück zur Natur will. Auch hier ist die Korrespondenz zu Partchs Ablehnung des Monotheismus und zu seinem Interesse für polytheistische Kulturen von Japan bis Griechenland evident.

4. Einheit der abendländischen Kultur-epoche: Spengler differenziert in beiden Bänden seiner pessimistischen Kulturgeschichte kaum zwischen der mittelalterlich-christlichen Kultur und der humanistischen der Neuzeit. Für ihn sind beide des gleichen abstrakten und in letzter Konsequenz zum Untergang verurteilten Sinnes. Diese Argumentationsfigur taucht bei Partch redundant auf; er sieht sich als der Retter, der zu längst vergessenen Rezepturen zurückgefunden hat, die einer völlig irregeleiteten Neuen Musik andere Wege weisen könnten. In einem Zwischentitel zu seinem Ballett *The Bewitched* sagt er es folgendermassen: «*A Soul Tormented by Contemporary Music Finds a Humanizing Alchemy*».

Dem Begriff der *corporeality* korrespondiert im musikalischen Bereich jener der *monophony*. Partch versteht

darunter eine Musik, welche in einem ganz grundsätzlichen Sinne von der einzelnen Stimme ausgeht: «Of all the tonal ingredients a creative man can put into his music, his voice is at once the most dramatically potent and the most intimate. His voice does not necessarily mean his own voice and it certainly does not mean the specialized idiosyncrasy known as 'serious' singing. It means his conception as expressed by the human voice and it means *one* voice.»²¹ Von dem Begriff der *monophony* leitet Partch jenen der *corporeality* ab; allerdings wird später zwischen dem musikalischen Begriff der *monophony* und dem philosophischen der *corporeality* nicht mehr streng unterschieden und es eignet ihnen eine ans Synonyme grenzende Austauschbarkeit. Anstelle einer Definition nennt Partch bloss die musikalischen Sachverhalte, die mit der *corporeality* in Verbindung stehen: «For the essentially vocal and verbal music of the individual [...] the word Corporeal may be used, since it is a music that is vital to a time and place, a here and now. The epic chant is an example, but the term could be applied with equal propriety to almost any of the important ancient and near-ancient cultures – the Chinese, Greek, Arabian, Indian, in all of which music was physically allied with poetry or the dance. Corporeal music is emotionally 'tactile'. It does not grow from the root of 'pure form'.»²²

Bei der Definition des *abstract* ist Partch mit der nicht-reflektierten terminologischen Schwierigkeit konfrontiert, dass sich zwar die Dichotomie *corporeality-abstract* in einer langen Tradition ähnlicher Dichotomien – z.B. Körper und Geist, Erde und Himmel, Sein und Bewusstsein, Physik und Metaphysik etc. – befindet, an die Partch auch häufig anspielt, dass aber der Begriff *monophony* in der Musik keine dichotomische Entsprechung hat, weil der naheliegende Begriff *polyphony* zwar in den Bereich dessen gehört, was Partch mit *the abstract* meint, aber nur einen Teil davon abdeckt. Auf diese Weise bekommt Partchs Übertragung des Abstrakten auf die Musik den Charakter einer blossen Negation dessen, was er mit *monophony* meint. Entgegen den Erwartungen, die man beim Begriff des Abstrakten hegen könnte, ist also auch hier mit keinen klaren Distinktionen und Definitionen zu rechnen: «The word Abstract [...] may be used to denote a mass expression, in its highest application, the spirits of all united into one and transported into a realm of unreality, neither here nor now, but transcending both. The symphony is an example. Abstract music grows from the root of non-verbal 'form', how 'pure' being a matter of individual opinion. [...] It is always 'instrumental', even when it involves the singing of words.»²³

Diese einfache und doch einigermaßen vage Begrifflichkeit erlaubt es Partch, die ganze Musik der Menschheit in zwei grosse Bereiche aufzugliedern und da-



mit Erscheinungen wie das japanische No-Spiel, Terpander, die Florentiner Camerata, Berlioz, Teile des Jazz' und sich selber auf der einen Seite und die Gregorianik, die frühe Mehrstimmigkeit, fast das ganze funktional-harmonische Zeitalter und die meisten Ausprägungen der Neuen Musik auf der anderen Seite unter dem gleichen Siegel zusammenzufassen.

Es war neben Partchs aussenseiterischem und chaotischem Lebensstil vor allem diese einfache, aber griffige Dichotomie, die ihm Ende der sechziger Jahre in Kalifornien einen solch grossen Erfolg einbrachte. Die junge Generation, die sich gegen die Verkrustungen stemmte und eine politisch, vor allem aber sexuell freiere Gesellschaft wünschte, erkannte in Partch jene bessere Vaterfigur, die sich schon dreissig Jahre früher gegen jene musikalische Kultur richtete, die sie selber auf unterschiedlichste Weise überwinden wollte. Dass die Dichotomie von *corporeality* und *abstract* der Differenzierung entbehrt, störte damals – auch ausserhalb Kaliforniens – niemanden.

Im musikdramatischen Schaffen, das Partch nach seinem Weggang von Wisconsin in Angriff nimmt, verliert diese Dichotomie zunehmend an Bedeutung.

Partchs neues Musiktheater

Partch ist der grösste Erneuerer des amerikanischen Musiktheaters in diesem Jahrhundert und in mancher Hinsicht kann er auch – wie die folgenden Ausführungen zeigen – als Vorläufer zahlreicher Reformer in Europa gelten. Das Orchester besteht bei Partch weitgehend aus selbstgezimmenten Instrumenten: sehr viel Schlagzeug (neben Marimbas gibt es Instrumente mit Glasglocken, Glühbirnen, Schnapsflaschen, Nasen von Flugzeugdüsen etc.), Kitharas nach griechischem Vorbild, Gitarren und die *harmonic canons*, die eine Nähe zum Hackbrett haben (bei allen Saiteninstrumenten ist die geringe Saitenspannung wichtig, die einen dunklen bis blassen Klang hervorruft).

Dieses Orchester wird nicht in den Orchestergraben verdammt, sondern auf die Bühne gestellt. Die Instrumente,

deren Bau mindestens so viel Zeit beanspruchte wie das eigentliche Komponieren, werden zum integralen Bestandteil des Bühnenbildes und sie werden gleichzeitig die wichtigsten Requisiten. Die spezifische Qualität von Partchs Orchester erweist sich in dessen Möglichkeit, als farbenreiches «Continuo» die Deklamation bis ins kleinste zu differenzieren. Die visuellen Konstellationen der Instrumentalisten sind dabei immer mitkonzipiert. So wird der Bericht des Tiresias im *Oedipus* über weite Strecken nur vom mannshohen *Bass-Marimba* (in der 2. und 3. Version vom *Marimba Eroica*) begleitet, dessen Spieler auf einem Podest stehen muss. Diese Stelle beeindruckt nicht nur wegen der gleichsam «zitternden» Tiefe, welche diese Marimbastäbe mit ihrer unharmonischen Schwingung evozieren, sondern auch wegen des visuellen Aspektes, weil der Schlagzeuger wie ein in Zeitlupe gefilmter Schmied mit einem riesigen Hammer regelmässig auf das Instrument schlägt.

Die Instrumentalisten müssen sich bei Partchs Musiktheater vor allem in den letzten Werken auch zu Choristen und Mimen metamorphosieren. Ihm schwebt dabei eine Durchritualisierung des ganzen Werks vor, bei der die Handlung an Bedeutung verliert und die übliche Arbeitsteilung der Mitwirkenden und die Abgrenzung der Rollen tendenziell überwunden werden und alles im sämtliche Elemente verbindenden Strudel mitgerissen wird.

Partch beschreibt dieses Theater in *Genesis of a Music* als die Verbindung von sexuellen und religiösen Ritualen: «Religious rituals with a strong sexual element are not unknown to our culture, nor are sex rituals with a strong religious element. (I assume that the mobbing of young male singers by semi-historical women is recognizable as a sex ritual for a godhead.) And these separate phenomena, after years of observing them, have become synthesized as a single kind of ritual, with religion and sex in equal parts, and with deep roots in an earlier period of human evolution – all of which sounds delightfully innocent.»²⁴

In seinem Musiktheater vermeidet Partch alle psychologischen Differenzierungen. Seine Figuren sind Vorläufer jener metamorphosierenden Gestalten, die im Tanztheater der späten sechziger Jahre wichtig wurden und später auch von Komponisten als grosse Neuerungen gepriesen wurden. Bereits im *Oedipus* – seinem formal konventionellsten Stück – verlangt Partch, dass *Tiresias* und der *Herdman* vom gleichen Sänger dargestellt werden, aber nicht weil sie auf der individualpsychologischen Ebene etwas gemeinsam haben: «Tiresias is accusatory, even arrogant, and he is all-knowing; the Herdman is reluctant, humble, and all-knowing – in this case at least. It is the *all-knowing* element that they have in common. Together, they personify Oedipus' fate.»²⁵

Vorbild für sein Musiktheater ist Partch immer das griechische Theater. Dabei

wurde er sich beim *Oedipus* (1951) gewahr, wie sehr das von ihm angestrebte «Griechische» in der europäischen Musik- und Theaterkultur vermittelt ist: «It seemed that the drama of Oedipus, however compelling, was deposited by the mind in an ancient category called *classical* – that it was not brought home to the audience as a here-and-now work.»²⁶

Um diesem *classical* zu entgehen, strebt Partch später nach einer zunehmenden Verbindung von griechischen und orientalischen Theaterformen mit dem amerikanischen *here and now*. Er verzichtet deshalb auf die im griechischen Theater unabdingbare Einheit von Spiel, Ort und Handlung und kombiniert antike Spielorte mit Szenen der amerikanischen Gegenwart.

In *The Bewitched – A Dance Satire* (1955), welche Partch nach *Oedipus* schreibt, wechseln nicht nur die Handlungsorte ständig, sondern er vermischt dabei Szenarios des amerikanischen Alltags mit antiken und orientalischen Traditionen. Dies wird bereits mit den Titeln klar, die Partch einzelnen Szenen gibt; es handelt sich bei diesen Titeln nicht um satirische Sprachspiele, sondern um die Zusammenfassungen der satirischen Handlung, in der eine Hexe die ganze Welt verzaubert und gegensätzlichste Dinge zusammenreibt, z.B.: *Scene 1: Three Untergrads Become Transfigured in a Hong Kong Music Hall.*

Scene 2: Exercises in Harmony and Counterpoint Are Tried in a Court of Ancient Ritual.

Scene 5: Visions Fill the Eyes of a Defeated Basketball Team in the Shower Room.

Scene 6: Euphoria Descends a Sausalito Stairway.

*Scene 9: A Lost Political Soul Finds Himself Among the Voteless Women of Paradise.»*²⁷

Die Vermischung zwischen der hohen Welt der Antike und der niederen des amerikanischen Alltags übernimmt Partch auch bei *Revelation in the Courthouse Park – After The Bacchae of Euripides* (1960). Die Handlung wechselt hier zwischen dem Park eines amerikanischen Gerichtshofes und dem Platz vor dem Palast in Theben hin und her.

Sein letztes musikdramatisches Werk *Delusion of the Fury – A Ritual of Dream and Delusion* (1967) wurde von Partch gezielt als Kulminationspunkt seines ganzen Schaffens konzipiert. Er verwendet hier nur noch die selbstgebauten oder umgebauten Instrumente. Mit Ausnahme der *adapted viola* versammelt er seinen ganzen Instrumentenpark. Hinzu treten noch kleine Handinstrumente, die von den Darstellern im zweiten Akt – über weite Strecken – improvisierend gespielt werden müssen. In *Delusion* wird nun auch die letzte Einheit der Handlung preisgegeben, weil zwei Geschichten, eine Vater- und eine Muttergeschichte, erzählt werden, deren autobiographischer Bezug ins Auge springt (siehe Anmerkung 3). Im

ersten Akt, der sich auf eine japanische Geschichte bezieht, erscheint ein in der Schlacht durch die Hand eines jungen Rivalen Gefallener seinem erst nach seinem Tod geborenen Sohn als Geist. Der Geist erkennt in seinem Sohn irrtümlich den Rivalen und versucht den Kampf wieder aufzunehmen, wobei er schliesslich seinen Irrtum erkennt und den Frieden sucht.

Der zweite Akt beruht auf einer afrikanischen Erzählung: Ein junger tauber Vagabund wird beim Kochen von einer alten Ziegenhirtin überrascht, die ein Zicklein sucht. Sie geraten wegen der Taubheit des Vagabunden dermassen in Streit, dass sie vor den Gerichtshof geführt werden, den Partch in einer reinen Satire enden lässt. Der Richter spricht folgendes Urteil: «Young man, take your beautiful young wife and your charming child and go home! And never let me see you in this court again!», worauf der Chor in einer Choral-Imitation antwortet: «O How Did We Ever Get By Without Justice?»

Delusion of the Fury ist jenes Werk, in dem Partchs anfängliche Idee eines körperlichen und befreiten Theaters, wo die Musik nicht «absolut» gehört wird und das Wort im Vordergrund steht, am weitgehendsten realisiert ist – vielleicht gerade deshalb, weil Partch nur noch theaterpraktisch denkt und sich um die letztlich abstrakte Idee einer Überwindung des Abstrakten überhaupt nicht mehr kümmert.

Das vergleichsweise sorgenlose Leben, das Partch von den Wisconsin-Jahren an führen konnte, weil ihn öffentliche Institutionen und Privatpersonen trotz seines äusserst schwierigen Charakters immer wieder grosszügig unterstützten, hatte den immensen Nachteil, dass Partchs grandiose musikdramatische Visionen nur in ganz seltenen Fällen den Bereich des ihn unterstützenden Universitätscampus verlassen konnten. Und die Universität, an der Partch die wichtigsten Werke erarbeitete, befand sich nicht in New York oder Chicago, sondern in Urbana, einer Stadt, die eigentlich nur aus einer ins flache Land gestellten riesigen Universität besteht. Und dort konnte Partch sein Theater immer nur mit Musikstudenten einstudieren. Kein Opernhaus hat sich bis heute für die Aufführung eines dieser Werke interessiert. Auch im grossen Boom der amerikanischen Musik, der in den letzten Jahre in Europa zu beobachten war, ist Partch ein Geheimtip geblieben.²⁸

Übrigens, an sein erstes Instrument, an die lange Zeit vernachlässigte *adapted viola*, erinnerte sich Partch in seinem letzten Stück. Er machte sich über seinen Gesundheitszustand keine Illusionen und wusste, dass dies sein Schwangersang werden würde. Der Kreis war geschlossen: viele Partituren revidiert, die Redaktion der zweiten erweiterten Auflage von *Genesis of a Music* beendet, wichtige Instrumente restauriert und neugebaut. Der Titel dieser letzten Komposition, zu der er den Text selber schrieb, wirkt denn auch wie eine

Grabinschrift: *The Dreamer That Remains...*

Roman Brotbeck

- 1 Vgl. McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Institute for Studies in American Music, Monographs Number 31, New York 1991, S.1-16. Mit ausserordentlicher Akribie hat Thomas McGeary, der wichtigste Partch-Forscher jener Generation, die nicht mehr bei Partch studierte, sämtliche Dokumente dieses labyrinthischen Lebens gesichtet und die daraus exzerpierten Daten auf 16 Seiten versammelt. McGeary hat auch einen nicht-publizierten Katalog der Partch-Collection in der *Music Library* der *University of Illinois* (im folgenden immer mit *UI* abgekürzt) verfasst. Diese Universität besitzt heute das meiste und wichtigste Partch-Material.
- 2 Wie viele andere heute aus der Mode gekommene Köpfe hielt sich Luening während des Ersten Weltkrieges in Zürich auf, wo er bei Ferruccio Busoni studierte und von ihm die entscheidende Anregung für seine spätere *tape music* erhielt, die ihn dann zu einem der allerersten Pioniere der elektronischen Musik werden liess. Unter anderem auch wegen dieser Hinwendung zur Elektronik hat Partch Luening die Freundschaft später aufgekündigt. Partch charakterisierte die elektronische Musik wie ein eingeseifter Reaktionär als «electronic grunts, groans, and farts» [vgl. *A Somewhat Spoof*, in: *Soundings* 1 (1972), S.61]. Bereits bei minimalster Differenz in ästhetischen Fragen konnte Partch den Kontakt zu ehemaligen Freunden und Förderern radikal abbrechen.
- 3 Partchs Eltern waren lange Zeit als Missionare in China tätig. Als der Vater erkannte, dass seine Missionsarbeit mehr zerstörte als half, liess er sich vom Dienst suspendieren. Das humanitäre Engagement führte er auch in Amerika weiter: Das Haus seiner Eltern bot immer wieder Prostituierten und Bettlern Obdach. Partchs Mutter, geborene Jennie Childers, muss eine willensstarke Frau gewesen sein, die all jene Stützfunktionen wie Energie, Ausdauer, Pflichtgefühl etc. übermässig ausgebildet hatte, welche ihrem jüngsten Sohn im Leben in so hohem Masse fehlen sollten. Sie bekämpfte während Jahren eine Tuberkulose-Erkrankung, berichtete als Reporterin von der mexikanischen Revolution und machte 1916 mit 43 Jahren noch den B.A. in *Social Science* an der University of New Mexico in Albuquerque. Das Jahrbuch der Universität schreibt 1917 über diese Frau: «If you, gentle reader, do not believe in 'votes for women', just challenge Mrs. Partch to a debate on the subject and then prepare to have your pet theories and arguments shattered and your views completely changed.» (zitiert nach McGeary, *Catalog*, a.a.O., S.3) Später wird sie Ausbilderin an der Westlake Military School; 1920 kommt sie auf damals sehr ungewöhnliche Art ums Leben: Sie stirbt bei einem Autounfall in Los Angeles. Partch hat sich über das Verhältnis zu seiner Mutter kaum explizit geäussert. Nicht zu übersehen ist allerdings, dass Partchs Werk voll ist von symbiotisch-verhängnisvollen Mutter-Sohn-Beziehungen; das beginnt bei *Oedipus* und findet den Kulminationspunkt in *Delusion*, wo ein tauber (sic!) junger Mann eine alte Ziegenhirtin heiraten muss.

- 4 Vgl. Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik II. 1965–1985*, München 1988, S.187. Wie sehr Partch in Europa gar nicht rezipiert wurde, zeigt die Tatsache, dass Dibelius Harry Partch erst im zweiten Band seiner Studie kurz erwähnt (nach 1965 hatte Partch nur noch zwei Werke komponiert!). In welchem Masse es einem Fachmann, der vor allem mit der geschäftigen deutschen Szene der Neuen Musik auf Du und Du ist, schwerfällt, Partchs störrisches Ausscheren als solches zu akzeptieren, zeigt sich in Dibelius' historisch nicht dokumentierbarem und musikalisch nur schwer nachvollziehbarem Versuch, Partch wenigstens als Vorläufer der *minimal music* in die Musikgeschichte einzuordnen.
- 5 Partch formulierte seine diesbezügliche Kritik folgendermassen: «The devitalized tricks of 'serious' singing, if they belong anywhere, certainly do not belong here [Partch meint die amerikanische Kultur], and they are nationally resented, consciously or otherwise. Examples are (1) the ubiquitous rolled r's, an articulation common in European tongues but alien to America; (2) precise attack and precise release (like the tones of an organ), as opposed to the gliding tones so characteristic of American speech, the *portamento* of 'faulty attack' and 'faulty release'; and (3) the affected stylization of 'refined' English.» Vgl. Partch: *Genesis of a Music*, New York 1974, S.52.
- 6 Zitiert nach Mc Geary, a.a.O. S.66. Es handelt sich dabei um einen Kommentar, den Partch 1942 für eine Demonstration auf einer Acetatplatte verfasst hatte. Photokopie UI, Partch-Collection.
- 7 Dieser Europa-Aufenthalt, wo Partch auch mit der englischen Musikwissenschaftlerin Kathleen Schlesinger zusammentraf und deren Studien zur griechischen Musiktheorie kennenlernte, wurde durch eine finanzielle Unterstützung der *Carnegie Corporation* ermöglicht. Schon bei der Gesuchseingabe hat Partch die Vertonung von Yeats' *Oedipus*-Übersetzung als Hauptgrund angegeben.
- 8 Dass es sich bei der ersten Version des *Oedipus* (Partch musste später eine andere Übersetzung nehmen, weil ihm Yeats' Verleger die Vertonungsrechte absprach) teilweise um eine in dieser Art sicher einmalige «Notation» des im *Abbey Theatre* gepflegten Deklamationsstils handelt, wurde von der Theaterwissenschaft bis heute nicht beachtet (siehe *Beispiel 1a*).
- 9 Der emeritierte Bostoner Musikwissenschaftler Gardner Read hat diese Notationen in nahezu lückenloser Vollständigkeit versammelt: *20th-Century Microtonal Notation*, Westport 1990.
- 10 Alle Tabulatur-Schlüssel hat Partch in der zweiten Auflage von *Genesis of a Music* in einem speziellen Kapitel dargelegt.
- 11 Dieses Typoskript *Exposition of Monophony* aus den Jahren 1928-1933 befindet sich in amerikanischem Privatbesitz; Photokopie in UI, Partch-Collection.
- 12 Dass eine Kopie dieses Tagebuches erhalten blieb, ist – wie sehr vieles in Partchs Biographie – nur den amerikanischen Verhältnissen zu verdanken. Partch hat zwar zeit seines Lebens auf alle offiziellen Institutionen der USA gespuckt, aber in einem anderen Land wäre es undenkbar gewesen, dass ein «Ungebildeter», der nur einen High School-Abschluss vorzuweisen hatte, immer wieder von reputierten Stipendien leben und an wichtigen Universitäten

- unterrichten konnte, obgleich er alles, was an diesen Universitäten gelehrt wurde, als «Germanic traditions in the Abstract» [*Genesis of a Music*, a.a.O., S.48] deklassierte. Auch dieses als *Bitter Music* betitelte *Journal* überlebte, weil Lauriston C. Marshall in Berkeley davon Ende der vierziger Jahre – in weiser Voraussicht – einen Mikrofilm herstellte.
- 13 Dieses Tagebuch wurde von Thomas McGeary in vorbildlicher Weise ediert und mit Anmerkungen versehen. Die gleiche Publikation versammelt sämtliche publizierten Essays und die Libretti von Partchs musiktheatralischen Werken. Für eine deutsche Übersetzung dieser musikalisch-literarischen Rarität hat sich keiner der von McGeary zahlreich angefragten deutschsprachigen Verlage interessiert. *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*, Urbana and Chicago 1991 (University of Illinois Press).
- 14 Kopie eines typographischen Protokolls und Kopie der Tonbänder in UI (Partch

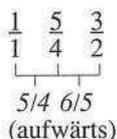
- Collection).
- 15 McGeary in der *Introduction* zu *Bitter Music*, a.a.O., S.xix
- 16 New York 1930, S.19-24. Cowell seinerseits verweist auf akustische Versuche des sowjetischen Akustikers N.A. Garbusov, der die Untertonreihe mit hochresonierenden Apparaturen als akustische Realität nachweisen wollte. Von Garbusovs Versuchen hat Cowell mit Sicherheit via Lev Theremin gehört, mit dem er in dieser Zeit das elektronische Instrument mit dem Namen *Rhythmicon* entwickelte.
- 17 Vgl. Spengler, Oswald: *The Decline of the West: Form and Actuality*, translated by Charles Francis Atkinson, New York 1945
- 18 Vgl. Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, 1. Band: *Gestalt und Wirklichkeit*, München 1920, S.77-131
- 19 Vgl. ebenda, 298-401
- 20 Partch, *Genesis*, a.a.O., S.282
- 21 Ebenda, S.7
- 22 Ebenda, S.8
- 23 Ebenda.

- 24 Ebenda, S.343
- 25 Ebenda, S.334
- 26 Ebenda, S.343
- 27 Zitiert nach dem Manuskript der zweiten Fassung.
- 28 Die Zeichen für eine Wiederbelebung von Partchs Kompositionen stehen heute besser als auch schon. In New York leben heute zwei Komponisten und Interpreten, die sich intensiv mit Partchs Musik beschäftigen; der eine, Johnny Reinhard, ist spezialisiert auf das frühe und mittlere Schaffen; der andere, Dean Drummond, letzter und jüngster Schüler von Partch, betreut mit seiner *New band* seit einem Jahr die Instrumente, die seit Partchs Tod in San Diego nur noch selten in ihrem Dornröschenschlaf gestört wurden. Dean Drummond will die häufig nicht perfekt gebauten Instrumente – so weit es geht – renovieren und allenfalls Doubletten bauen lassen. In den nächsten Jahren will er alle grossen Partch-Stücke zur Aufführung bringen. Für 1995 ist beispielsweise die Wiederaufführung des *Oedipus* geplant.

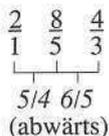
Kurzabriss von Partchs 43-Ton-System

Partchs Tonhöhen-system besteht aus einer nicht-äquidistanten Skala, in der keine temperierten Intervalle vorkommen. Partch lehnt dabei jede Restitution der funktionalen Harmonik im Sinne der Reinstimmungsbewegung ab. Es geht Partch nicht um die Reformierung der Tonalität, sondern um deren Radikalisierung. Bei ihm gibt es nur noch einen «Grundton»: 1/1. Dieser ist unveränderbar und seine Schreibung als Bruch ist entscheidend, denn «every ratio of a Monophonic system is at least a dual identity».¹

Der Begriff der *identity* ist ein Zentralbegriff in Partchs Tonhöhen-system. Die *identity* prägt sich immer in ungeraden Zahlen aus. So hat zum Beispiel 3/2 im Zähler die *identity* 3 und im Nenner die *identity* 1, und 6/5 hat im Zähler die *identity* 3 und im Nenner die *identity* 5. Um Nenner und Zähler auseinanderzuhalten, verwendet Partch die von *identity* abgeleiteten Begriffe *odentity* (Abkürzung von *over-identity*) wenn es sich um die *identity* des Zählers, bzw. *udentity* (Abkürzung von *under-identity*), wenn es sich um jene des Nenners handelt. Der Faktor 2 ist also zur Bestimmung der *identity* nicht massgeblich und wird «herausgekürzt». Mit der *identity* erklärt Partch auch die Basis-Akkorde des tonalen Systems.



Bei diesen drei Tönen haben die Nenner die gleiche *identity*, nämlich 1. Er nennt dies den *numery nexus*. Mit den *odentities* lässt sich eine kontinuierliche Reihe ungerader Zahlen bilden: 1-3-5. Eine solche Reihe nennt Partch *otonality*. *Numerary nexus* im Nenner und 1-3-5 *odentity* (im Zähler) kennzeichnen eine Beziehung zwischen den Tönen, die dem reingestimmten Durdreiklang entspricht. Eine Konstellation mit einer regelmässigen Reihe ungerader Zahlen im Zähler (1-3-5-7-9-11 etc.) und einem *numery nexus* im Nenner nennt Partch eine *over-number-tonality*, wobei er auch diesen umständlichen Begriff zu *otonality* verkürzt.



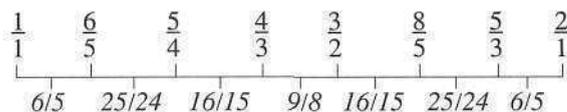
Hier ist das Verhältnis umgekehrt: die Zähler enthalten die gleiche *identity* und bilden einen *numery nexus*; im Nenner finden sich 1-3-5-*udentities*.

Numerary nexus im Zähler und 1-3-5-*udentities* definieren eine Gruppierung, die dem reingestimmten Molldreiklang entspricht. In Partchs symmetrischem System wird dieser von oben nach unten gelesen.

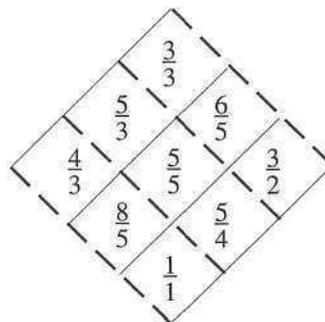
Diese der *otonality* symmetrisch gegenübergestellte Tonalität, die den *numery nexus* im Zähler hat, nennt Partch die *under-number-tonality*, welche er zur Bezeichnung *utonality* verkürzt.

Es wäre dabei völlig falsch, in diese Aufteilung von *o-* und *utonality* eine mit der Dur-Moll-Dialektik korrespondierende Dialektik hineinzudeutieren. Die *utonality* ist für Partch ein *willy-nilly*², die unvermeidliche Konsequenz aus den Proportionsreihen. Wie sehr Partch *u-* und *otonality* nicht als zwei Genera, sondern als zwei harmonische Perspektiven eines einzigen System betrachtet, zeigt die Genese seiner 43-Tonreihe, die im folgenden – in rabiater Verkürzung – skizziert sei.

Partch beginnt mit einer symmetrisch angelegten siebentönigen Unterteilung der Oktave. Er nennt sie den *5-limit*, weil keine ungeraden Zahlen vorkommen, die höher als 5 sind.



Diese Tonhöhen ordnet Partch nun graphisch so an, dass die verschiedenen *o-* und *utonalities* unmittelbar in Erscheinung treten. Partch nennt dies den *incipient tonality diamond*.



Um den *numery nexus* der verschiedenen *tonalities* sichtbar zu machen, hat Partch im *diamond* die Tonhöhe 1/1 zu 5/5 und 3/3 erweitert.

In diesem *diamond* ergeben sich je drei *o-* und *utonalities*. Die unterbrochenen Linien kennzeichnen die *utonalities*, die durchgezogenen die *otonalities*.

Um die grossen Sprünge in der Skala dieses *tonality dia-*

mond zu eliminieren, gewinnt Partch sogenannte *secondary tonalities*, indem er zu den *diamond*-Tönen Quinten, Quarten und Terzen addiert: z.B. $3/2 \times 6/5 = 9/5$.

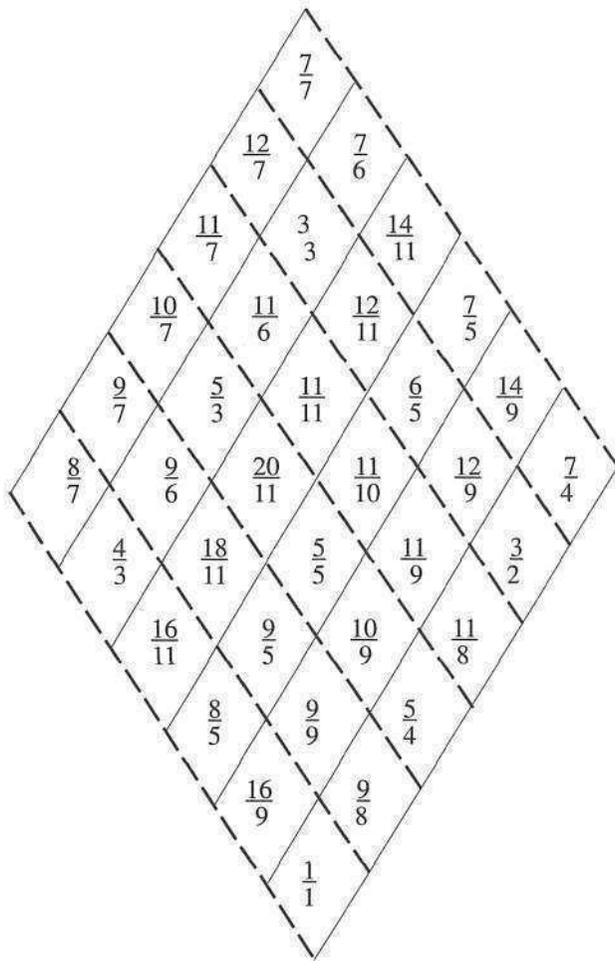
Mit diesen zusätzlichen Tonhöhen bekommt Partch eine dreizehntönige Skala, die nur noch zwischen $4/3$ und $3/2$ einen grossen Sprung aufweist, der von Partch aber erst in einem späteren Schritt eliminiert wird.

$$\frac{1}{1} \frac{16}{15} \frac{10}{9} \frac{9}{8} \frac{6}{5} \frac{5}{4} \frac{4}{3} \frac{3}{2} \frac{8}{5} \frac{5}{3} \frac{16}{9} \frac{9}{5} \frac{15}{8} \frac{2}{1}$$

Zur konsequent symmetrischen Anlage seines Systems, die auch das Fehlen des Tritonus als der exakten Halbierung der Oktave erklärt, bemerkt Partch lakonisch: «Symmetry is inherent in a Monophonic scale. It is not planned; it is inevitable.»³

Mit diesen neuen Tönen erhält Partch vier neue *otonalities* (von $3/2$, $5/5$, $16/9$ und $16/15$ aufwärts) und ebensoviele neue *utonalities* (von $4/3$, $5/3$, $9/8$ und $15/8$ abwärts).

Um seine Skala weiter zu differenzieren, erweitert Partch den *tonality diamond* vom 5-limit zum 11-limit. Er nennt dies den *expanded tonality diamond*.



Die *otonalities* sind wiederum von unten links nach oben rechts zu lesen und die *utonalities* von unten rechts nach oben links:

In diesem *expanded tonality diamond* verfügt Partch über je sechs vollständige *o*- und *u*tonalities.

Mit diesem *expanded tonality diamond* kann Partch eine Skala von 29 Tonhöhen bilden. Auch diese Skala hat den Nachteil, dass sie an den beiden Rändern und in der Mitte von der Intervallfolge her eine grosse Diskontinuität aufweist. So ist der erste Tonschritt zehnmal grösser als der zweite (die Skala ist im folgenden nur bis zur Symmetrie-Achse $7/5$ - $10/7$ dargestellt).

$$\frac{1}{1} \frac{12}{11} \frac{11}{10} \frac{10}{9} \frac{9}{8} \frac{8}{7} \frac{7}{6} \frac{6}{5} \frac{11}{9} \frac{5}{4} \frac{14}{11} \frac{9}{7} \frac{4}{3} \frac{11}{8} \frac{7}{5} \frac{10}{7}$$

Um die Intervallabfolge kontinuierlicher zu gestalten, ergänzt Partch auch diese Skala mit *secondary tonalities*, indem er einfache Intervallproportionen addiert.

Mit vierzehn zusätzlichen Tonhöhen erhält Partch eine ziemlich ausgeglichene Skala von 43 Tonstufen. Von der europäischen Musikgeschichte und den vielen Temperierungsversuchen her gesehen, müsste man das Problem der absoluten Tonhöhe vor allem des Ausgangstones $1/1$ als zentral betrachten. Partch behandelt dieses gleichsam als Nebensache. Für $1/1$ wählt er 392 Schwingungen ($= g'$). Diese 43-Ton-Skala bildet für alle Werke, die Partch nach seiner Rückkehr aus Europa geschrieben hat, das Grundraster der Tonhöhenorganisation.

Partchs 43-Ton-Skala

0	22	54	85	112	151	165	182	204	231	Cents
1	81	33	21	16	12	11	10	9	8	
1	80	32	20	15	11	10	9	8	7	
	<u>81</u>	<u>55</u>	<u>56</u>	<u>64</u>	<u>45</u>	<u>121</u>	<u>100</u>	<u>81</u>	<u>64</u>	<u>49</u>
	80	54	55	63	44	120	99	80	63	48
Cents	22	32	31	27	39	14	17	22	27	36

267	294	316	347	386	417	435	471	498	520	Cents
7	32	6	11	5	14	9	21	4	27	
6	27	5	9	4	11	7	16	3	20	
	<u>64</u>	<u>81</u>	<u>55</u>	<u>45</u>	<u>56</u>	<u>99</u>	<u>49</u>	<u>64</u>	<u>81</u>	<u>55</u>
	63	80	54	44	55	98	48	63	80	54
Cents	27	22	32	39	31	18	36	27	22	32

551	582	617	649	680	702	729	765	783	814	Cents
11	7	10	16	40	3	32	14	11	8	
8	5	7	11	27	2	21	9	7	5	
	<u>56</u>	<u>50</u>	<u>56</u>	<u>55</u>	<u>81</u>	<u>64</u>	<u>49</u>	<u>99</u>	<u>56</u>	<u>45</u>
	55	49	55	54	80	63	48	98	55	44
Cents	31	35	31	32	22	27	36	18	31	39

853	884	906	933	969	996	1018	1035	1049	1088	Cents
18	5	27	12	7	16	9	20	11	15	
11	3	16	7	4	9	5	11	6	8	
	<u>55</u>	<u>81</u>	<u>64</u>	<u>49</u>	<u>64</u>	<u>81</u>	<u>100</u>	<u>121</u>	<u>45</u>	<u>64</u>
	54	80	63	48	63	80	99	120	44	63
Cents	32	22	27	36	27	22	17	14	39	27

1115	1147	1178	1200	Cents
40	64	160	2	
21	33	81	1	
	<u>56</u>	<u>55</u>	<u>81</u>	
	55	54	80	
Cents	31	32	22	

1 Partch, *Genesis*, a.a.O., S. 88

2 Ebenda

3 Ebenda, S. 115