

## HARRY PARTCH - Portrait eines Unabhängigen. Teil I

Musik 1: 'A Letter, a Depression Message from a Hobo Friend'  
(Privataufnahme W.Z.)

Als ich Ben Johnston, einen langjährigen Freund und Mitarbeiter Harry Partch's, 1975 in Urbana, Illinois, traf, berichtete er eindringlich, den kurz vorher verstorbenen Harry Partch noch allzu präsent im Bewusstsein, über dessen Werdegang: Harry Partch wurde in China geboren; seine Eltern waren Missionare, die bis zum Boxeraufstand dort als Protestanten wirkten. Sie mussten fliehen und fassten Fuß in Arizona inmitten von Indianerland. Oft bezog sich Partch später auf diese Umgebung der schon damals entwurzelten Indianer, die keinen Platz mehr hatten und nicht mehr toleriert wurden. Sein Vater trat aus der Kirche aus. Er wurde militanter Atheist, seine Mutter wurde Suffragette und Politikerin. Diese frühen Lebensumstände prägten ihn entscheidend und schon als Kind war er ein 'drop-out', d.h. er ging vorzeitig von der Schule ab und fing mit den verschiedensten Jobs an, vom Kellner bis zum Hotelpagen. Was seinen Lebensunterhalt betrifft, ist er aus diesen ärmlichen Umständen nie herausgekommen. Er wollte es auch nie. Er wollte nie für sich einen Lebensunterhalt auf gewöhnliche Weise verdienen.

Schon früh benutzte er die öffentlichen Bibliotheken und fand ersten Kontakt mit komponierter Musik. Seine ersten Stücke waren dann auch Klavierstücke, Streichquartette, teils bereits in anderer Stimmung. Er war immer uninteressiert an gewöhnlichen musikalischen Äußerungen, weil ihm jegliche Gewöhnung verdächtig war. Er wollte jedoch unbedingt Komponist werden, begriff auch sehr bald, welchen Kampf das bedeuten würde und war gefasst darauf, von früh an. Bald machte er sich auf den Weg, streifte durch den Süden der USA, bis nach New Orleans, sprang auf Züge und trampelte, seine Manuskripte immer bei sich, bis er sich eines Tages entschloss all seine bis dahin geschriebenen Partituren in einen Ofen zu stecken und zu verbrennen.

Frei für Neues, fühlte er einen Schritt in die Richtung getan zu haben, die er einschlagen musste. Dies bedeutete für ihn zunächst das europäische System der wohltemperierten Stimmung zu verlassen. Er stieß dabei schnell auf die Grenzen, die ihm durch die Instrumente gesetzt waren. Also fing er an, eine Viola zu verändern. Er verlängerte den Hals, stimmte sie eine Oktave unter die Violine, so bekam sie einen rauheren Ton, er spielte sie im Gamben-Stil und verwendete eine Mikrotonskala, die er durch kleine Markierungen am Griffbrett festlegte. Er wollte in reiner Intonation stimmen, die reinst-möglichen Konsonanzen bekommen. Dieses System reiner Intonation, das er Schritt für Schritt entwickelte, enthielt die Primzahlen 2, 3, 5, 7 und 11 -im Gegensatz zur wohltemperierten Musik, die nur die ersten drei Primzahlen in den Schwingungsverhältnissen aufweist. Seine ersten Komposition, die er in dem neuen Tonsystem schrieb, war 'The Wayward', zunächst für adaptierte Gitarre und Stimme, später als er mehrere Instrumente gebaut hatte, mit einer zusätzlichen Stimme, Surrogat Chitarra, Chromelodeon, Diamond Marimba und Boo. Im Untertitel beschreibt er

dieses Stück mit 'Barstow - Eight Hitch-Hiker Inscriptions from a Highway Railing at Barstow'. Er setzte also direkt seine Erfahrungen als 'hobo', als Landstreicher, um. Diese konkreten Erfahrungen gaben seinem theoretischen System Leben und die für Partch charakteristische Körperlichkeit, oder wie er sie nannte 'corporeality'. Während der amerikanischen Depression in den 30er Jahren unternahm er eine große Reise als 'hobo', meistens auf Züge aufspringend, oder als Anhalter von San Francisco nach New York, Diese Reise beschreibt er in dem Stück 'U.S. Highball', das Sie in der zweiten Sendung gesamt hören werden. Hier nun ein kurzer Ausschnitt:

Musik 2: 'U.S. Highball' (Privataufnahme B.J.)

Nach seinen ausgedehnten Landstreicherreisen ließ er sich in Encinitas, Kalifornien, nieder. Dort entwickelte er gleichzeitig mit seiner Theorie der reinen Stimmung sein Instrumentarium. Er entwarf die 43-Tonskala, die in dem 'Tonality-Diamond' für sein Instrumentarium konkret anwendbar wurden. Sein Konzept der Monophonie, das im Tonalitäts-Diamant Form annahm, ermöglichte eine subtile und akustisch präzise Interrelation von Tonalitäten, die alle von der Einheit der 1:1 Relation ausgingen. Unmöglich wurden dadurch Phänomene der Tonalität der temperierten Stimmung, wie Modulation zu Dominanten und parallele Transpositionen. Auch repräsentierte dieses neugefundene System keinen Ton als identisch für eine Tonart, dagegen wurden völlig neue, bis dahin nicht gehörte Modulationen möglich. Insgesamt 28 Tonalitäten mehr als in der wohltemperierten Stimmung.

Dieser intensive Kontakt von handwerklichem und abstraktem Können erzeugte den für Partch so typischen korporealen Klang. Sein kurz vor seinem Tod erschienenenes Buch 'Genesis of a Music' zeigt in ebenso genauer wie eindringlicher Sprache wie umfassend sowohl sein historisches Wissen über die Intonation als auch seine praktischen Fähigkeit, eine erarbeitete Musiktheorie in klingende Materie umzusetzen war. Darin gibt er einen kurzen Abriss der Geschichte der Intonation von der Entwicklung der pentatonischen Skala in China durch Ling Lun über Pythagoras, Archytas, Aristoxenos, Erathostenes, Ptolemäus, mit Referenzen zu den arabischen Intonationssystem des Alfarabi zur mittelalterlichen Welt, den Neu-Platonikern, den Neo-Pythagoräern, bis zum 23. Februar 1361, den er den "fatalen Tag von Halberstadt" nennt. An diesem Tag entwarf der Orgelbauer Nicholas Faber ein Manual, das die fünf schwarzen und sieben weißen Tasten der Oktave festlegte, für die kommenden Zeiten. Harry Partch nennt dies den "fatalen Tag von Halberstadt", weil von da ausgehend sich über Jahrhunderte die Musikpraxis abspielte, die schließlich in die von ihm so verhaßte Rigidität des Virtuositums des 19./20. Jahrhunderts führte. In seinem Artikel 'Showhorses in the Concert-ring' drückt er seine ganze Abscheu dieser verfestigten, verhärteten Tradition gegenüber aus:

"Mangel an Klarheit und Neugier zeichnen unser interpretierendes Zeitalter der sogenannten ernstesten Musik aus. Man lehrt uns Musik zu spielen von anderen, die meistens schon längst tot sind. Wir

legen Wert auf Perfektion im Bereich der digitalen Kontrolle, der glatten Phrase und auf einen 'musikalischen Ton' in der Stimme. Ohne irgendwelches Hinterfragen akzeptieren wir jedes Instrument, jede Tonleiter, jede dumme Nomenklatur, jede Regel - Regeln, die entweder genau aufgeführt oder nur angedeutet sind, gefunden in den Safes einiger germanischer Herren aus dem 18. Jahrhundert, die man uns, und unsere unmittelbaren Vorfahren, zwingt zu vergöttern. Wir erlauben eine Industrialisierung der Musik auf der Basis solcher gefährlicher Degeneration: Interpretationen über Interpretationen des akzeptierten begrenzten Repertoires werden von den Schallplattenfirmen herausgegeben; Fakturen auf dem Fließband der akzeptierten Musikinstrumente - gebraucht von diesem akzeptierten Repertoire- ; die Veröffentlichungen der Partituren dieses akzeptierten Repertoires - für dieselben akzeptierten Instrumente, egal in welcher dummen Notation und angedeuteten Nomenklatur auch immer - durch wiederum andere Firmen, u.s.w., die ständig Blüten des Stolzes über die herrlichen Ausformungen unserer Kultur streuen. Das "u.s.w." steht für die buchstäblich tausenden von gelehrten Zeitungsartikeln, ganze Bibliothekswände voll von halbwissendem Lob, allgegenwärtige Kurse zum Musikverständnis, gleichzeitig gesendete Radioprogramme - all dies in ganz absichtlicher Berechnung um uns permanent mit dem Alpdruck und den Unterwerfungen des interpretierenden Zeitalters zu belasten; d.h. mit einer konventionellen, nicht-Kreativen Kunst. Die einzige wirkliche Vitalität in dem Gesamtbild wird von den Männern, die damit ihr Geld machen, ausgestrahlt."

Es klingt seltsam, aber sein einziger Respekt europäischer Musik gegenüber galt Wagner, wegen seiner Gesamtkunstwerk-Idee, Mussorgskij, wegen seiner Prosodie und Schönberg allein wegen seines 'Pierrot Lunaire'. Im Sprechgesang fand er Momente der Auflösung fixierter Tonhöhen und dies schien das Einzige zu sein, was ihn an europäischer Musik interessierte. Nun setzte er der Verhärtung der wohltemperierten Skala seine 43-Tonskala entgegen, die er natürlich nicht als Skala verstand, sondern als Netzwerk von Beziehungen rein gestimmter Intervalle, er begann zunehmend komplizierte Instrumente zu entwickeln. Die adaptierte Viola wurde bereits erwähnt, als nächstes kam das 'Chromelodeon', ein auf die 43-Tonskala umgestimmtes Harmonium. [Die 'Khitara', dem alt-griechischen gleichlautenden Instrument äußerlich nachempfunden, jedoch ein raffiniertes Mischinstrument aus Harfe und Gitarre. Den 'Harmonie Canon', ein dem Psalterium ähnliches Instrument. Das skurrile Instrument 'Blo-Boy', das er vor allem zur Imitation der Eisenbahnfahrten in 'U.S. Highball' verwendet. Eine adaptierte Koto, ein sog. 'Cry-chord', schließlich die 'Diamond Marimba', die größere Ausführung, das 'Quadrangularis Reversum', die den 'Tonality-Diamond' auch optisch repräsentierte. Die 'Bass-Marimba', die 'Marimba Eroica', die mit den blanken Händen geschlagen, tief resonierende Klänge erzeugt. Das 'Boo', das aus Bambusrohren hergestellt ist. Der skurrile 'Gourd Tree and Cone Gongs', ein Ast, an dem getrocknete Kürbisse verschiedener Größe angebracht sind samt Notenpult, Schließlich die wohlklingenden 'Cloud Chamber Bells', in reiner Intonation gestimmte Glasglocken. Dem 'Spoils of War', ein Instrument, an dem zwei Glasglocken, ein

Guero und nicht zuletzt in reiner Intonation gestimmte Granathülsen angebracht sind.] Dazu kamen viele kleine Perkussionsinstrumente. All diese Instrumente gaben ein stattliches Orchester, das er zum ersten Mal vollständig 1965-66 in 'Delusion of the Fury' einsetzte. Der Bau all der Instrumente dauerte also von Anfang der 30er Jahre bis in die 60er Jahre hinein. Hören Sie einen Ausschnitt aus 'Delusion of the Fury'. Anschließend Partch's Erklärungen einiger Instrumente.

Musik 3: 'Delusion of the Fury' (Schallplattenaufnahme CBS)

Frank Zappa war einer der Förderer des alternden Harry Partch; er ermöglichte z.B. die Produktion des Stücks 'Delusion of the Fury', auch lernte er von ihm, wenn man nur an die virtuosen Marimbaphon-Passagen oder verschachtelten Taktwechsel in vielen seiner Stücke denkt. In den 60er Jahren wurde Harry Partch unter den Rockmusikern zunehmend beliebt. Er bekam ein regelrecht breites Publikum. Von diesem späten Erfolg war er zwar sehr fasziniert, aber er fühlte sich auch entfremdet davon. Nun, er war fast 70 Jahre alt. Dieses Rock-Publikum widersprach auch seinem Einzelgängergefühl, sich jeglicher Verführung einer In-Gruppe zu widersetzen, sei sie nun traditionell oder modern. Er war entfremdet entfremdete sich zunehmend von jedem und starb im Herbst 1974, verbittert. Peter Garland schrieb in seinen 'Soundings' ein halbes Jahr später folgende Denkschrift:

"Harry Partch ist tot, ein halbes Jahr, ein weiterer Herbst-Winter-Frühling ist vergangen, wir hören uns seine Musik an, jetzt genauso wie früher, nur dass es jetzt ein großes Loch gibt - Harry Partch gab es einmal, er war lebendig, und als er noch lebte eine echte Alternative zur erdrückenden und verstopften gesellschaftlichen und musikalischen Welt, in die wir hineingeboren wurden. Oberhalb und jenseits seines Tobens stand sein Werk; jedes einzelne Stück stark, hell, eine Facette eines anderen Universums, durchdacht und einheitlich. Und gewagt, trotz all der Masse an Konformität, da um gelebt zu werden. Sein Leben scheint wie eine große Herausforderung: der Zusammenfluß von Asien und Amerika in seiner Kindheit in der Familie und seiner Umgebung in Arizona, ein sturer autodidaktischer Musiker, Arbeiter, Tellerwäscher, die Landstreicher-Lager, Züge, das ständige Reisen mit oder ohne Geld, die Orte: Barstow, San Diego, Chicago, Big Sur, Sausalito, Evanston, Salona Beach... und wer außer Artaud hat das Theater mehr belebt? Die Erkenntnis auf die man immer wieder zurückkommt ist, daß Partch eine Welt geschaffen hat, er wurde nicht von der Gesellschaft in den Selbstmord getrieben, wie einige seiner verlorengegangenen Mitstreiter, oder Artaud... Delusion of the Fury und The Bewitched, Werke von solch allumfassender Reichweite und Kraft, sind einzigartig und zutiefst original - und dies zeichnet sein gesamtes Werk aus - und ich sage es gab keine schwachen Punkte, wie einige (die "blasierten Intellektuellen") es behauptet haben: da war ein Mann und seine Musik, wütend, fanatisch, humorvoll, sanft, betrunken, manchmal nostalgisch, philosophisch, er lebte, ohne sich jemals bei jemandem zu entschuldigen und mit einer ganz klaren Vorstellung von seinen

Plänen. Und wiederum läuft alles darauf hinaus, er tat es: eine Realität, sowohl in der äußeren Welt als auch in der inneren Vorstellung, mit den eigenen Händen etwas zu gestalten."

Hören Sie zum Abschluss des ersten Teils Ausschnitte aus 'The Bewitched'.

Musik 3: The Bewitched (Aufnahme WDR)

Im Teil II stellen wir das Schlüsselwerk Partch's 'U.S. Highball' in einer historischen Aufnahme gesamt vor.

Walter Zimmermann 27.8.82

## **HARRY PARTCH - Portrait' eines Unabhängigen Teil II**

Der zweite Teil stellt Partch's Schlüsselwerk 'U.S. Highball' in einer Aufnahme der University of Urbana gesamt vor. Hören Sie zunächst Harry Partch's Einführungstext 'U.S. Highball -A Musical Account of a Transcontinental Hobo Trip' (U.S. Highball - Eine musikalische Darstellung einer transkontinentalen Reise eines Hobos), erschienen in 'Genesis of a Music':

U.S. Highball - A Musical Account of a Transcontinental Hobo Trip

Für: Subjektive Stimme (Tenorbariton)  
Einige objektive Stimmen (hauptsächlich Bariton)  
Kithara II  
Surrogate Kithara  
Harmonic Canon II  
Chromelodeon I  
Diamond Marimba  
Boo  
Spoils of War  
Cloud-Chamber Bowls  
Bass Marimba

U.S. Highball ist eine Beschreibung eines hobos über eine Reise von San Francisco nach Chicago und unterteilt sich in drei Abschnitte, die man -seltsamerweise- als hobo-Allegro-Form bezeichnen könnte. Der erste Abschnitt ist der langwierige, holprige Teil auf Rollwägen (langsame Güterwagen) nach Little America, Wyoming. Der zweite ein Adagio-Tellerwäscher-Satz in Little America. Der dritte Abschnitt ist ein rhythmisches Allegro, hauptsächlich auf den Highways (trampend) nach Chicago. Das Wort Chicago bildet das Ende des Textes.[Was die Instrumente betrifft, beinhaltet das Folgende ein gewaltiges Nachlassen der hartnäckigen, zwanghaften Heiterkeit ausgelöst durch die Fahrt nach Chicago. Es beinhaltet Verwirrung und Bestürzung und die allgegenwärtige Frage im Leben des Wanders: wie geht's weiter?

Die subjektive Stimme ist der Protagonist im wahrsten Sinne des dramatischen Ausdrucks. Stillschweigend ist er stets anwesend.. Er spricht nicht, er denkt, und weil dies musikalisch geschieht, denkt er in Tönen. Eigentlich ist es die einzige Stimme, die tatsächlich singt. Während er denkt, ohne zu sprechen, gehen ihm die Namen der Bahnhöfe durch den Kopf. "Winnemucca, Nevaducca" als Gedanken und "North Platte, Nebra-ass-Katte" sind nicht so lustig. Die Kinder-Phantasien amüsieren ihn und es hilft die langen Stunden zu verkürzen.

Nicht alle subjektiven Worte des Protagonisten kommen aus seiner eigenen Kehle. Einige, wie etwa "Für dich, zurück zu den Güterzügen, Mann" (der Frage "Fahren Sie nach Osten, Mister?" folgend), werden von einem der hobo-Instrumentalisten in Form von Tönen gesprochen -als ob die Sätze von einem unsichtbaren, übernatürlichen Kommentator kämen, als ob sich der Protagonist in den Kommentator versetzt.]

Der Protagonist feiert das Verlassen eines Ortes, nicht das Ankommen, und fast jeder hobo weiß warum. Eine neue Stadt ist etwas Unbekanntes; wenn der Zug anhält, kann viel passieren, sogar seine Festnahme. Beim Verlassen einer Stadt stellt sich unmittelbar Heiterkeit ein: wieder eine Hürde, die genommen wurde.

*„In meinem ursprünglichen Entwurf sind einige objektive Stimmen die Instrumentalisten -d.h. die anderen hobos auf der Reise. Ihre Worte bestehen aus Fragmenten von Unterhaltungen, Inschriften auf den Wänden der Güterwagen, Adressen von Asylen für Hilflose, Notizen von Trampnern. Als hobo hatte ich immer ein Notizbuch zu vielen Zwecken dabei -um Briefe zu schreiben, um mich selbst an etwas zu erinnern, um Adressen aufzuschreiben. Die oben beschriebenen Texte wurden in einem solchen Notizbuch geführt, das ich immer noch besitze. Eigentlich veröffentlicht in dem Sinne habe ich sie nie. Ich wurde einfach deir" sich ständig wiederholenden Obszönitäten mü-de und ließ sie aus.*

*Seit ich 14 Jahre alt war, hatte ich mir das Ziel gesetzt, ein dramatisches musikalisches Werk zu schaffen, aber ich hatte nicht den Wunsch, eine Oper zu schreiben, Bis U.S. Highball hatte ich mich nie wirklich dazu bereit gefunden. Selbst dies stellte nur den ersten, zögernden Schritt dar. Es war meine Absicht, die hobos einem nach dem anderen sprechen zu lassen und sie dabei mit einem Scheinwerfer theatralisch anzustrahlen."*

(Dies war noch nie dagewesen, zumindest teilweise, weil für alle Mikrophone notwendig sind, wenn man ihre Stimme über der begleitenden Musik hören soll. (Obwohl sie eher intonieren als singen, müssen sie die Stimmlage und die Geschwindigkeit ihrer natürlichen Sprechstimme erhalten. Ihre Intonationen sind immer integriert, sowohl harmonisch als auch rhythmisch. Die Instrumente unterstützen immer die Stimme -die Musik ist nicht einfach Hintergrund.))

U.S. Highball ist nicht episch, weder im althergebrachten noch im modernen Sinn. Der Protagonist ist das genaue Gegenteil eines Helden, wie das Wort in der Literatur und in der Folklore zur Anwendung kommt. Zu keiner Zeit entreißt er sich den Klauen des Todes, oder widersteht irgendwelchen räuberischen Sirenen, oder leidet für Familie und Vaterland. Dennoch, in der Einsamkeit seiner

Erfahrung, und in seinem psychologischen Streben nach Erfolgen, danach, etwas durch die Überwindung kleiner Schwierigkeiten zu erreichen- mehr oder weniger ständigem Hunger, Verlust an Schlaf, Schmutz, sehr vielen Festnahmen wegen geringfügiger Delikte und vielen Gefahren- ist er der Brennpunkt eines Werks, das epische Gefühle suggeriert. Das Werk weist tatsächlich einen Hauch von Affinität zu epischem Gesang auf.

Weder ist U.S. Highball ein Stück Americana, ein dokumentarisches Werk, obwohl, wenn es nur das wäre, ich es nicht als geringfügig darstellen würde. Aber es geht über die Dokumentation hinaus zu anderen Bewusstseinsebenen. Es ist Kunst, aber es ist eine Art Kunst, die aus dem strengen Buchstäblichen hochbrandet und vorwärtsdrängt, heraus aus der reinen erzählenden Erfahrung, ja selbst aus dem Bodenlosen. Und weil es Kunst ist, bilden die pedantische Zeit und der Ort seines Konzepts lediglich das Flugdeck für das Folgende.

Bestimmte extreme Gefühle waren auf eigentümliche Weise charakteristisch für diese Zeit der wirtschaftlichen Depression -zurückzuführen teilweise auf die fortwährenden Bemühungen vieler von uns, die Hoffnung nicht aufzugeben, etwas eigentlich Unmögliches zu sein. *„Mein Bestreben bestand immer darin, mit meiner Arbeit fortzufahren, während ich gleichzeitig an meine Erfahrungen und meine Philosophie in musikalisch-theatralischen Bereichen dachte. Solche inneren Gedanken waren bestimmt nicht typisch für meine mitreisenden hobos; dennoch waren meine nicht-heroischen, nicht-epischen Erfahrungen sehr typisch für diese Zeit und das Konzept des Werkes verliert den Anderen nie aus den Augen.*

*U.S. Highball habe ich immer als das kreativste Werk bezeichnet, das ich je geschrieben habe, auch wenn es weniger von den Formen und Einstellungen, mit denen ich aufgewachsen war und die ich später erfahren hatte, beeinflusst ist, kann daran kein Zweifel bestehen. Die vorangehende Intensität der Erfahrungen und die meiner Gefühle zu der Zeit, zwangen mich in eine ganz andere Gedankenwelt - ein Welt, die ich völlig neu formen musste und die nur für dieses Werk allein da war. Der Ausbruch des 2. Weltkrieges im September 1939 mag für die Historiker das Ende der Großen Depression darstellen, aber meine eigene Große Depression plätscherte munter weiter, vollkommen blind gegenüber den Vorgängen in der Welt, dreieinhalb weitere Jahre.*

*In diesen dreieinhalb Jahren fiel es mir leicht eine bestimmte Art von Arbeit anzunehmen -z.B. Tellerwäscher und Diener. Und wenn man meine persönliche Geschichte zwischen 1935 und 45 einfrieren würde, erschiene sie als äußerst detailliertes Mosaik, zusammengesetzt aus einer*



unendlichen Zahl schmutziger Teller, namenloser Gesichter bei den Jobs innerhalb des staatlichen Arbeitsbeschaffungsprogramms, fast namenlose Gesichter im hobo-Dschungel und in den Plantagen.

1935 war die Erfahrung umso traumatischer weil ich gerade durch ein Stipendium der 'Carnegie Corporation of New York' aus dem Britischen Museum in Dublin, Italien, und Malta zurückgekehrt war. Ich kehrte zu einem arbeitslosen Amerika zurück, breitete mein Laken am Ufer des America River (der Goldfluß!) unter freiem Himmel aus, hatte mein Notizbuch dabei, führte Tagebuch und zeichnete. Ich nannte das Tagebuch 'Bitter Music' (es ist nicht in der Liste meiner Werke aufgeführt), und hatte sogar schon einen Vertrag für seine Veröffentlichung. Während der Depression hätte ich vielleicht eine Chance gehabt, aber angesichts des Krieges in Europa wurde der Vertrag annulliert und ich zerstörte meine Bemühungen. Ich tat dies ohne es zu bereuen, weil es mir einen großen und schon undeutlich skizzierten Rahmen für die Ideensammlung, die ich später 'The Wayward' nannte und wovon U.S. Highball Teil ist, lieferte.

Im Sommer 1941 traf ich zufällig einen Mann, einen Theologiestudenten, der sich für meine Arbeit interessierte und sie einem Freund in Chicago beschrieb. Der Freund schrieb mir fast augenblicklich darauf und lud mich nach Chicago ein, fragte mich ob ich allein dorthinkommen könne und der Brief endete mit den Worten: "Möge Gott Ihnen allen Segen zuteil werden lassen." Da ich jetzt sechs Jahre kalifornische Depression hinter mir hatte, ergriff ich die Chance mir etwas Mittelwesten-Depression einzuverleiben (etwa wie ein Gefangener im Bezirksgefängnis, der die Überführung auf die Farm nicht abwarten kann, oder umgekehrt)."

Ü.S. Highball beginnt mit einer eher kurzen Ouvertüre und führt aufeinanderfolgend den Klang von neun Instrumenten des Ensembles in Form von Bruchstücken ein. Fast unmittelbar nach den gesungenen Worten des Protagonisten, "Leaving San Francisco, Cal-i-for-ni-o-", folgt das hymnenartige Einsetzen des "May God's richest blessings be upon you". Dies wird fast das halbe Stück hindurch wiederholt (es darf nicht vergessen werden!), nach dem Tellerwäscher-Adagio. Mit der Annäherung an den Erfolg -d.h. Chicago- steigert es sich in einen sonoren Refrain. Die unvermeidliche instrumentale Antiklimax -im schmutzigen, Spätnachmittags-Smog des industriellen Chicago, gerade mit 10 Cents in der Tasche- wurde schon erwähnt.

„All dies endete in Ithaca, N.Y. <sub>f</sub> im April 1943, als ich die Benachrichtigung über mein erstes Guggenheim-Stipendium erhielt. Die erste geschäftliche Anordnung bestand darin, mir mein kleines Notizbuch hervorzuholen

und U.S. Highball zu schreiben; einige Monate später schrieb ich mit Dankbarkeit auf die Titelseite: "John Simon Guggenheim Memorial Foundation und Henry Allen Moe gewidmet." Das Werk wurde 1944 mit drei Instrumenten, der 'Guitar I', der 'Kithara' und dem 'Chromelodeon' in der 'Carnegie Chamber Music Hall' aufgeführt. Ich spielte Gitarre und sang alle Stimmen. Später wurde es in Madison, Wisconsin, aufgenommen mit denselben drei Instrumenten und zusätzlich mit dem 'Harmonic Canon', das unterdessen gebaut wurde und mit einer weiteren Stimme, die des singenden Protagonisten. Beim Studieren dieser Aufnahme, erkannte ich die dringende Notwendigkeit von Perkussionsinstrumenten für dieses Tonsystem, für diese Theorie... 1955 schließlich hatte ich zahlreiche Perkussionsinstrumente und ich schrieb das Stück um und brachte es in die hier vorliegende Form."

Musik: U.S. Highball (Privataufnahme: Ben Johnston)