



The Harry Partch Edition

Harry Partch

1893 - 1974

Delusion of the Day

A Ritual of the New Music of Delusion

(1963 - 1964, rev. 1967)

ED 9334

00732 779-0-001-33039-6

PREVIEW
Low Resolution



Contents

Exordium – The Beginning of a Web	10
Act I	
<i>On a Japanese Theme. It treats with death and with life despite death.</i>	
Chorus of Shadows	45
The Pilgrimage	55
Emergence of the Spirit	65
A Son in Search of his Father's Face	75
Cry from Another Darkness	85
Pray for Me	95
 Sanctus – An Entr'acte	115
Act II	
<i>On an African Theme. It treats with death and with life despite life.</i>	
The Quiet Hobo Meal	157
The Lost Kid	162
Time of Fun Together	167
The Misunderstanding	186
Arrest, Trial and Judgment	216
Pray for Me Again	239

Cast:

Act I:

Pilgrim's Progress
Son of Man
Ghost
Young
Old

 [rights](#)
unweighted justice
ethics
hours

This edition is intended for study purposes and must not be used for performances.
Schott music is exclusively in charge of performance material of this work.

Diese Ausgabe dient zu Studienzwecken, sie ist nicht für Aufführungen bestimmt.
Für Aufführungsmaterial dieses Werkes ist exklusiv Schott Music zuständig.

Orchestra

1. Small Hand Instruments

Alpha – Ugumbo, copy of a Zulu instrument
 Beta – Bolivian double flute
 Gamma – Rotating drum
 Delta – First waving drum
 Phi – Second waving drum
 Epsilon – Six bamboo claves
 Zeta – First bamboo ceremonial pole
 Eta – Second bamboo ceremonial pole
 Theta – Third bamboo ceremonial pole
 Iota – First pair of eucal claves
 Kappa – Second pair of eucal claves
 Lambda – Third pair of eucal claves
 Psi – Fourth pair of eucal claves
 Xi – Thumb piano
 Omicron – First belly drum
 Pi – Second belly drum
 Pho – Gourd drum
 Sigma – Fiji rhythm boat
 Omega – Gubagubi

2. Stage Left and Center

Harmonic Canon I
Adapted Guitar I und II
Koto
Kithara I und II
Chromelodeon I und II
Blo-Boy
Castor & Pollux Harmonica
Blue Rail Harmonica
Summer Koto
Cryofish
Eloquence
Cells of
Time
Cello

REVIEW

Low Resolution

Foreword

Written 1965-66 and revised in 1967, *Delusion of the Fury* is a prime example of Harry Partch's concepts of corporeality and total theater. In this work, among many of Partch's other compositions, the musicians are considered not only singers and instrumentalists, but also actors and dancers. They are a living, costumed part of the scene, keenly aware of their visual presence on stage, and able to step away from their instruments to become a part of the action. The instruments themselves comprise the entire set for the work, with the scenes of *Delusion of the Fury* taking place in front of, between, and around Partch's instruments.

The first act of *Delusion of the Fury* is a story of reconciliation with death. It is inspired by the imitation of Japanese Noh drama. It tells the story of a man who, having slain his rival in battle, goes on a pilgrimage of penance. As he kneels at his rival's shrine, the ghost of his fallen enemy appears. Shortly after, the dead warrior's son comes upon the scene, hoping to find peace. The two meet. The son sees the ghost of his father, and the two timidly reunite before discovering that they are still enemies. The two rivals begin to reenact their battle, but soon come to the realization that they are all dead. The ghost, his son, and the pilgrim achieve their reconciliation.

The second act is a tale of reconciliation with life. Inspired by African oral tradition, it is the story of a misunderstanding between a young deaf hobo and an old woman seeking her lost goat kid. The local villagers become engaged in the quarrel, and bring the two parties before the "Court of Justice of the Peace," who himself is deaf and near-sighted. Unable to make a judgment, he instead pronounces that the justice is overcome with exasperation and proclaims, "Youth! Just Take your goat kid, and your charming child, and go home! And never let me see you in my court again!" The court's decision to celebrate the absurdity of this judgment until an oncoming storm lets an opportunity for reconciliation arise. The villagers find their reconciliation with the very experience of judgment.

In preparation for composing *Delusion of the Fury*, Partch had written a series of poems called *Petaluma Petals Fell in Petaluma* (1963-66). Although he did not use these poems directly in the composition, Partch also considered it a series of compositional studies, containing the seeds of the Farce. A series of 23 one-minute verses, all of which are duets and feature a single melodic line per instrument, these 20 verses are combined into pairs, resulting in quatrains and quintains. These examples show rhythmic or increasingly strong rhythmic energies. Finally, series 21-23 are combined into triplets. These 23 short pieces, 22 appear in some form in *Delusion of the Fury*. These are important musical components of the work.

Shortly after completing *Delusion of the Fury*, Partch discovered that some of his original ideas would not work as intended. He had planned to use a set of small hand instruments identified by Greek letters (A, B, C, D, E, F, G) and a set of three handbells with tonal poles (Z, H, and Θ) problematic and unreliable. After the completion of the Farce, he consulted with his wife, Alice, to rectify this. Partch removed these three instruments from the Farce and used them in *Eucal Blossom*. He also decided that the handbells mentioned in "Time of Fun Together" were too rhythmically complex to be played by musicians. Instead, he was going to sing and hum. His solution was to have the orchestra—all of whom are also members of the chorus if necessary—handle these small instruments. Partch turned his attention to the Farce, though, greatly increasing the role and energy of the hand instruments in "Time of Fun Together."

It is this refined, truly divine *Delusion of the Fury*. The stories related by the dancers are supported by the beautiful sounds of Partch's instruments and his magnificent skill as a composer. From the haunting passage of the "Exordium" played on Harmonic Canon I to the intensely riveting "Prometheus" and the jubilant use of hand instruments in "Time of Fun Together," the music is impassioned, and engaging. As the last of Partch's large works, *Delusion of the Fury* stands as a testament to the range of his compositional abilities and his mastery of both tragic drama and farcical comedy.

Charles Corey

Vorwort

Delusion of the Fury, in den Jahren 1965-66 geschrieben und 1967 überarbeitet, ist ein vorzügliches Beispiel von Harry Partchs Konzeption von körperlicher Präsenz und totalem Theater. Die Musiker werden in diesem Werk wie in vielen anderen Kompositionen Partchs nicht nur als Sänger und Instrumentalisten angesehen, sondern auch als Schauspieler und Tänzer. Sie werden zu einem lebendigen Teil der Szene und kostümiert und sich ihrer visuellen Präsenz auf der Bühne voll bewusst und in der Lage, sich von ihren Instrumenten zu trennen und zu einem Bestandteil der Handlung zu werden. Die Instrumente ihrerseits bilden die eigene Kulisse zu diesem Werk, wobei die Szenen von *Delusion of the Fury* vor, zwischen und um die Instrumente herum spielen.

Der erste Akt von *Delusion of the Fury* ist die Geschichte einer Versöhnung nach dem Vorbild des japanischen Nō-Theater, ist sie doch keine Imitation davon. Sie erzählt von einem Krieger, der nachdem er seinen Rivalen in einer Schlacht erschlagen hat, auf dem Friedhof des Schreins seines Rivalen kniet, erscheint der Geist des gefallenen Kriegers und zeigt ihm die Szene des toten Kriegers die Szene in der Hoffnung, am Grab seines Vaters zu sterben. Der Geist sieht den Geist seines Vaters, und es kommt zu einer vorsichtigen Verständigung, obwohl sie den Pilger entdecken. Die beiden Rivalen greifen ihren Kampf auf, um zu zeigen, dass sie nicht wirklich Feinde sind. Dem Geist, seinem Sohn und dem Krieger wird eine Art Friedhofsroutine inszeniert. Der zweite Akt ist eine Geschichte der Versöhnung mit dem Tod. Ein Dorfbewohner inspiriert, erzählt dieser Akt vom Missverständnis zwischen einem jungen Mann und einer alten Frau, die ein verlorenes Zicklein sucht. Die lokalen Dorfbewohner führen eine Art von Widersetzung und bringen den Landstreicher und die alte Frau vor Gericht. Der jungen Mann ist unverschämt und kurzsichtig. Unfähig, ihren Argumenten einen Sinn zu verleihen, sagt er: „Ich kann Sie nie wieder vor diesem Gericht sehen!“ Die Dorfbewohner sind enttäuscht und gehen in den nächsten Tag. Ein herannahender Sturm ihren Festivitäten ein Ende setzt. Das ist eine Art von Versöhnung, die durch die Erinnerung an die Erfahrung des Lebens selbst.

Als Vorbereitung für das kompositorische Material, das Partch für *Delusion of the Fury* geschrieben hatte, schrieb er ein Stück mit dem Titel *And on the Seventh Day*. In dem Fall in Form eines Quartettetts, ist es ein eigenständiges, in sich vollkommenes Werk aus einem einzelnen Satz von 23 Minuten-Liedern, die aus 23 fünfminütigen Versen, alles Duette und Trios, ausprobiert. Bis zum Abschluss der Arbeit an *Delusion of the Fury* war die Hälfte der 20 Verse zu Paaren gebündelt, was zu Quartettetts, Duetten oder Trios führte. Diese kleinen Formen haben einfache Rhythmen oder zunehmend starke rhythmische Energien. Am Ende der Arbeit an *Delusion of the Fury* waren 21 verschiedene Formen zusammen gespielt. Von diesen 23 kleinen Stücken wurden einige in die Form von *Delusion of the Fury*; viele dienen als strukturelle

Komplexe und abwechslungsreiche Formen, die nach *Delusion of the Fury* abgeschlossen hatte, entdeckte Partch, dass einige dieser Formen besser funktionieren würden.

Partch entdeckte, dass die Anzahl der Handinstrumente, die er durch griechische Buchstaben kennzeichnete, nicht so einfach die auf geistlichen Bambusklangstäbe (Z, H, and Θ) problematisch und unpraktisch waren. Es musste eine Reihe von harten Beobachtungen der Bühne voraussetzen. Um dies zu berichtigen, entfernte Partch die Klaviere aus den Noten und transkribierte ihren Part auf seine „Eucal Blossom“. Er beschloss, dass die Einsatzes der Handinstrumente in der Szene „Time of Fun Together“ rhythmisch zu sein sollten, während sie von Musikern gespielt zu werden, die gleichzeitig auch sangen und tanzten. Seine Idee war, dass das Orchester – von dem alle sowieso bei den Chorstellen beteiligt waren – diese kleinen Instrumente nicht lieben zu lassen. Partch nutzte diese Situation zu seinem Vorteil, indem er die Rolle und die Größe der Handinstrumente in „Time of Fun Together“ stark vergrößerte.

Die Harry Partchs Musik, die den wirklichen „drive“ von *Delusion of the Fury* ausmacht. Die von den Szenen erzählten Geschichten werden durchweg von den wunderschönen Klängen der Instrumente Partchs unterstützt und von seinem ungeheuren Geschick als Komponist. Von der eindringlichen Eingangspassage des „Exodus“, die von der Harmonischen Kanone I gespielt wird, über die intensiv fesselnde Musik des „Sanctus“ bis zu dem jubilierenden Gebrauch der Handinstrumente in „Time of Fun Together“ ist die Musik reich, evokativ, leidenschaftlich und hingebungsvoll. Als letztes der großen Werke Partchs bildet „*Delusion of the Fury*“ die Krönung seiner kompositorischen Fähigkeiten und seiner Meisterschaft sowohl im Bereich des tragischen Dramas als auch dem der possehaften Komödie.

Charles Corey

Übersetzung: Heinz Decker

Avant-Propos

Composé entre 1965 et 1966 et révisé en 1967, *Delusion of the Fury*, est le meilleur exemple pour illustrer les concepts de corporalité et de théâtre total de Harry Partch. Dans cette œuvre, comme dans nombreuses autres de ses compositions, les musiciens sont non seulement chanteurs et interprètes mais également acteurs et danseurs. Ils sont des éléments vivants et costumés de la mise en scène, pleinement conscients de leur présence visuelle sur scène, capables de quitter leur instrument pour jouer l'action. Les instruments en eux-mêmes font partie du décor. Certaines scènes de *Delusion of the Fury* se déroulent dans l'orchestre et autour de l'Instrumentarium de Partch.

Le premier acte de *Delusion of the Fury* traite de la réconciliation avec la mort. Il s'agit d'un conte japonais Nô, mais sans l'imiter. C'est l'histoire d'un homme qui, après avoir battu son père au combat, part en pèlerinage pénitentiel. Alors qu'il s'agenouille devant la tombe de son père, l'esprit du guerrier décédé apparaît. Peu de temps après, le fils de ce dernier apparaît sur la tombe de son père. Le fils voit l'esprit de son père et l'embrasse. Puis il s'agenouille avant de découvrir la présence du pèlerin. Les deux adversaires s'encombrent alors et se battent rapidement qu'ils ne sont pas réellement ennemis. L'esprit du fils et le pèlerin se battent et se roulent. Le second acte est un conte sur la réconciliation avec l'autre. Il implique une autre mort. Il s'agit dans cet acte, d'un malentendu entre un jeune vagabond sourd et myope et un juge de paix. Le jeune homme devant le juge de paix, personnage lui-même sourd et myope, capable de comprendre les deux protagonistes par leurs arguments, le juge, exaspéré, déclare : « Jeune homme ! Embrassez votre réalisation de la mort et son charmant enfant, et rentrez chez vous. Que je ne vous revoye plus jamais ! ». Les villageois tentent l'absurdité de ce jugement jusqu'à ce qu'une tempête déchaînée par le juge détourne les villageois de leurs activités. Ainsi, les villageois sont réconciliés avec l'expérience de la mort et de la mortification.

En vue de composer *Delusion of The Fury*, Partch a étudié les textes bibliques de l'Apocalypse. *Seven Day Petals Fell in Petaluma* (1963-66). Bien qu'il s'agisse d'un autre travail, il appartient à la même période et il le considéra également comme une suite d'études concernant l'écriture musicale. Il écrit ses idées pour *Delusion of the Fury* dans un ensemble de 22 versets d'inspiration biblique. Il écrit ces idées pour la première fois dans *Delusion of the Fury* jusqu'à la fin du 23^e verset, les 20 premiers versets sont joués par les deux parties de l'orchestre, des quatuors, des quintettes. Ceci instaure une polyrythmie très complexe, des rythmes courts et courts, plus forts. À la fin, les versets 21 à 23 sont joués ensemble. Au total, dans les 22 morceaux, 22 sont exploités dans *Delusion of the Fury*.

Peu après l'écriture de *Delusion of the Fury*, Partch s'est rendu compte que certaines de ses idées étaient trop complexes pour être jouées par les musiciens. C'est la raison pour laquelle il a inscrit des lettres grecques qui renvoient à ceux qui possèdent les instruments nécessaires. Il a alors fait construire des baguettes de bambou cérémonielles (Z, H, and Θ) pour les musiciens. Il a également écrit des partitions de notation et transcrit ces parties pour son « Eucalyptus Blossom ». Partch a également écrit des partitions pour faire les instruments à main dans la scène « Time of Fun Together ». Il a alors écrit des partitions complémentaires pour être jouées par des musiciens déjà occupés à chanter et à jouer d'autres instruments. La solution fut d'utiliser l'orchestre, toujours chargé de chanter les parties chorus, pour faire jouer les instruments. Partch en profita pour accorder plus d'importance et d'énergie à ces parties dans « Time of Fun Together ».

La force de Harry Partch est le moteur de *Delusion of the Fury*. Les histoires mises en scène par les musiciens sont toutes agrémentées de magnifiques sons émis par les instruments de Partch, grâce à son talent de compositeur. Du début du passage envoûtant de l'« Exordium », joué sur l'Harmonic Saw, jusqu'à la musique intensément captivante du « Sanctus » et l'emploi ingénieux des instruments à main dans « Time of Fun Together », la musique est riche, évocatrice, passionnée et charmante. Dernière œuvre majeure de Partch, *Delusion of the Fury* incarne l'apogée de ses qualités de compositeur et sa capacité à la fois du drame tragique et de la comédie burlesque.

Charles Corey

Traduction : Dominique de Montaignac

To Betty Freeman, without whose presence
and deep concern for creative
Harry Partch music this work would not
have been written - Love

DELUSION OF THE FURY

- A Ritual of Dream

© 1966 Harry Partch
Apprentice Performance Press

Exordium — 10:30
Act I — 22:00
Sanctus — 6:00
Act II — 20:30

7:00

STATEMENT

Words and music for the Delusion of the Fury were developed
during 1964-65. The concept of the play is the progression
of the drama from the search for justice and truth,
the search for life and death, through the search for love,
of light and darkness, of innocence and experience.
These intentions are expressed in the play by the interpretation
of the words and music. They are also expressed in the
visuals which complement the music.

San Francisco, 1966

EXORDIUM — The Beginning of a Web

ACT I — On a Japanese Shore. It begins with the sound of death, and with the death of the old man.

CHORUS — Pilgrim (the blind
Son of the Slave
Ghost (the child)
Singing Chorus
Singing Chorus

Program — Some people
are here to see
the world, others
are here to
see the world.

- PICTURES —
1. The Quiet Hobo Meal
2. The Lost Kid
3. Time of Fun Together
4. The Misunderstanding
5. Arrest, Trial, and Judgment
6. Pray for Me Again

The Pilgrim, who has a precious object in a precise place, the Kouribus is an overture, an
introduction to the play. It is, in effect, a prologue to Act I, on the recurrent theme of both plays, is a music-theatre
parable about the search for life and death. It opens with a pilgrim in search of a particular
place, where he can pray for justice. The murdered man appears as a ghost, sees first the assassin, then
the murderer's son, who comes to him for a vision of his father's face. Impaired by his son's presence, he
cannot find the object of search, but at the end—with the supplication, Pray for me—he finds me-

ning. There is closure. From the beginning of the Exordium to the end of Act II, a complete cessation of
music. The ending time Act I and II together; it is the Epilogue to the one, the Prologue to the other. Act
II continues a reconciliation with life, a young vagabond is cooking a meal over a fire in rocks when an old
woman approaches, searching for a lost kid. She eventually finds the kid, but—due to a misunderstanding
caused by the hobo's deafness—a dispute ensues. Villagers gather, and during a violent dance force the quar-
relling couple to appear before the Justice of the peace, who is both deaf and near-sighted.

Following the judge's sentence, the Chorus sings in unison, O how did we ever get by without justice?
and a voice offstage reverts to the supplication at the end of Act I,

ENTRANCES AND EXITS

ACT I — Chorus of Shadites is on stage as lights brighten.
 Pilgrim enters R., does not exit.
 Ghost enters L., exits L.
 Son enters center, from among instruments,
 does not exit.
 Ghost enters L., again, and stays.

ORDER OF INSTRUMENTS IN THE SOCIETY

Chorus hand instruments, used only occasionally, are at the top. The remaining order is based on the placement of stationary instruments, stage left to stage right. Stage left contains hand instruments with a long ring-time, or sustained tones. Stage right holds percussion instruments with short ring-times.

Small Hand Instruments

Alpha	Ugube, copy of a Zulu instrument
Beta	Pellivian double flute
Gamma	Rotating drum
Delta	First waving drum
Phi	Second waving drum
Sigma	Six bamboo claves
Zeta	First bamboo ceremonial pole
Eta	Second bamboo ceremonial pole
Theta	Third bamboo ceremonial pole
Iota	First pair of metal claves
Kappa	Second pair of metal claves
Lambda	Third pair of metal claves
Psi	Fourth pair of metal claves
Xi	Thumb piano
Omicron	First belly drum
Pi	Second belly drum
Rho	Gourd Gran
Sigma	Fiji rhythm beat
Omega	Subagudi

Stage Left and Center

Plucked Strings—	
Harmonic Cane	
Adapted Guitars	
Adapted Guitar	
Pole	
Kit	

The instruments in the plucked strings section may be combined. These instruments will be pushed back into tight corners. The movements of the musicians will be more or less continuous, in a non-cutting, non-explosive stage space. In Act I they are generally slow and expressive; in Act II, however, the vigorous moves of Act II will simply learn to avoid instruments.

The instruments in the plucked strings section must certainly be trained in music. It would be fine if they can be mixed, simultaneously. However, the parts are essentially those of mixer and dancers, and it would be acceptable for a musician, or someone stationed among instruments, to assume the rather static role of each principal, becoming a somewhat disembodied voice.

Singing—or, to be more general, sounds from the throat, meaningless in English verbal communication but meaningful in this music, is rather general. The 18 or 20 musicians (with conductor) are the Chorus, in both acts. This was true in The Bewitched also, and to my mind the arrangement was effective. The chorals were not coming from a body of people appearing just occasionally, but from among the instruments, from musicians who were deeply involved throughout.

In the present work I wish to progress beyond this concept. There are 25 instruments on stage (not counting small hand instruments), but never do the 25 play simultaneously. In fairly long periods only a

ACT II — Hobo is on stage as lights brighten.
 Old Coast Woman enters R., exits R.
 Villagers enter from among instruments, and exit similarly.
 O.C.W. enters R.
 During the central Villagers follow their
 singing instruments.
 Entire company exits R. then enters R.
 Justice is on stage as lights brighten.

Stage Left and Center

Dustbins	Drum
Claves	Drum
Cymbals	Drum
Drums	Drum
Handbells	Drum
Maracas	Drum
Shakers	Drum
Snare Drums	Drum
Tambourines	Drum
Timpani	Drum
Wooden Maracas	Drum
Contrafipple Maracas	Drum
Small Maracas	Drum
Box (wooden Maracas)	Drum
Base Maracas	Drum
Maracas	Drum
Beats	Drum

Maracas, etc., enter with a short ring-time.
 Drums

Small Maracas

Contrafipple Maracas

Small Maracas

Box (wooden Maracas)

Base Maracas

Maracas

Beats

Drums