

«If something else works – do it!»

Peter Maxwell Davies' und Roy Harts *Eight Songs for a Mad King*

Anne-May Krüger



Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des SNF-Forschungsprojektes «Fokus Darmstadt. Fallbeispiele der Aufführungspraxis der Neuen Musik 1946–1990» an der Hochschule für Musik Basel, FSP I/B Aufführungspraxis der Neuen Musik



Abbildung 1: Roy Hart und Alfred Wolfsohn in einer Unterrichtssituation, späte 1950er Jahre. © Roy Hart Theatre Archive

Manch wegweisendes Werk ist nur dank engster Zusammenarbeit des Komponisten mit unverwechselbaren Interpreten entstanden. Das Wissen um solche aussergewöhnlichen Kooperationen ist heute umfangreicher denn je. Doch wie können Informationen zu historischen Vorbildern aktuellen Interpreten nützen? Am Beispiel der «Eight Songs» werden bisher unveröffentlichte Tondokumente des Urinterpreten Roy Hart mit vorhandenen Schriftquellen in Beziehung gebracht, um die Interpretationspraxis neu zu beleben.

Peter Maxwell Davies (geboren 1934) und sein Librettist Randolph Stow (1935–2010) schufen mit *Eight Songs for a Mad King* (1969) ein halbstündiges Monodrama für einen Vokalistin und sechs Instrumentalisten, das sich mit dem als «Mad King George» in die Geschichte eingegangenen englischen König Georg III. und dessen Krankheit auseinandersetzt. Kreiert wurde das Werk für Roy Hart (1926–1975), einen Schauspieler und Vokalkünstler mit derart extremen Fähigkeiten, dass die Autoren wohl nie von einer Umsetzung durch andere Interpreten ausgingen.¹ Dennoch gehören die *Eight Songs* mittlerweile zum Repertoire zahlreicher Vokalistin und Ensembles.

In jüngster Zeit wurden Kooperationen von Komponisten mit unverwechselbaren Instrumentalisten und Sängern in zahlreichen Arbeiten erforscht.² Angesichts der übermächtigen historischen Vorbilder und ihrer zum Kanon gewordenen Resultate kann das Erarbeiten von neuen und eigenständigen Ansätzen für heutige Interpreten eine besondere Herausforderung bedeuten. Gerade das Beispiel von Peter Maxwell Davies' *Eight Songs* ist in dieser Hinsicht besonders spannend, weil der Komponist hier die spezifische Vokalphysiognomie von Roy Hart einsetzt, der mit seiner Stimme Multiphonics realisieren konnte und über eine Tessitur von ca. sechs Oktaven verfügte. Im Folgenden soll an diesem aus Sicht der Aufführungspraxis durchaus problematischen Werk aufgezeigt werden,³ wie hilfreich beispielsweise historische Tondokumente für neue Interpretationen sein können. Im Zentrum stehen dabei drei unveröffentlichte Mitschnitte⁴ mit dem Interpreten der Uraufführung Roy Hart sowie zwei im Vorfeld der Komposition entstandene Arbeitsbänder.⁵

Erstaunlich ist, dass Davies trotz zahlreicher Neuinterpretationen den ausser von Hart selbst kaum zu bewältigenden Vokalpart der *Eight Songs* nie verändert oder mit Ossia-Variannten versehen hat.

«I just left it. And they [andere Interpreten, Anm. d. Autorin] can cope with it as best they can. And they do cope in

a way. [...] Of course, they can't do his multiphonics. But there are plenty of other things that you can do, as we know.»⁶

Was diese «plenty of other things» sein können, wird im Folgenden exemplarisch erörtert und diskutiert. Tatsächlich scheint die teilweise unausführbare Vokalnotation unterschiedlichste Interpretationen zu erlauben: Die Wahnsinnsdarstellung erhält dabei als theatrales Element zentrale Bedeutung – nicht selten mit der Gefahr, zum Vehikel willkürlichen und effektorientierten Spiels zu werden, wie auch der langjährige King George III-Darsteller Kelvin Thomas bemerkt:

«I think a danger with a piece like this is that an artist will look at it and they see the notes on the page. And they'll just superimpose the facts. And that, in my view, is not how it should be. It's about finding from within an emotional response to the text and to what the composer has written. [...] It's about understanding what this man is going through.»⁷

Interessant an dieser Äusserung ist insbesondere, dass Thomas den Zustand seiner Figur zu verstehen versucht, also komplexe Sinnzusammenhänge darstellen und nicht einfach den Wahnsinn bebildern möchte. Dieser Ansatz wird an späterer Stelle mit Blick auf mögliche Strategien zum Umgang mit der Partitur unter Hinzuziehung der genannten Audioquellen wieder aufgegriffen und diskutiert.

Die von Thomas angedeutete Problematik scheint wesentlich verstärkt durch die Tatsache, dass die Aufnahmen von Harts *Eight Songs*-Interpretationen nur geringe Verbreitung fanden. Nach einer Reihe von Aufführungen 1969/70 kam es zum Streit zwischen Hart und Davies, so dass die kommerzielle Einspielung des Werks durch Davies' Gruppe The Fires of London mit Julius Eastman (1940–1990) zustande kam. Dies machte Eastmans Aufnahme – eine fraglos qualitativ hochwertige

Einspielung – zur akustischen Referenz für nachfolgende Umsetzungen dieser problematischen Partie. Das Wissen um die spezifischen Ursprünge und die hier besonders enge Verknüpfung des Werks mit seinem ersten Interpreten können für interpretatorische Entscheidungen jedoch durchaus hilfreich sein.

Ausgewertet wurden sowohl historische als auch selbst generierte Quellen – beispielsweise Interviews mit Davies und mit Weggefährten von Hart. Lösungsansätze für spezifische aufführungspraktische Probleme lassen sich so beispielsweise aus dem Vergleich der Aufnahmen Harts mit der Partitur unter Berücksichtigung sowohl von Davies' Aussagen zum Werk und dessen Ausführung als auch der Rezeptionsgeschichte entwickeln. Die Arbeit mit den bereits genannten Audiodokumenten ist auch deshalb von besonderem Interesse, da die Arbeitsbänder den Mitgliedern des Roy Hart Theatre (RHT) bis heute als Beleg für Harts Rolle als Co-Autor der *Eight Songs* gelten – ein Streitpunkt, der zum Zerwürfnis zwischen Hart und Davies geführt haben soll.⁸ Die Realisierung der *Eight Songs for a Mad King* als Zusammenarbeit der Forschungsabteilung mit dem Studiengang Master of Arts in Specialized Performance Zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik Basel Anfang März 2014⁹ erlaubte zudem eine Überprüfung der bis dato gewonnenen Erkenntnisse in der Praxis und dokumentiert eine mögliche Umsetzung des problematischen Vokalparts. Ausgewählte Audiobeispiele sind unter www.dissonance.ch zugänglich.

«SINGING WITH THE «UNCHAINED VOICE»»

Werden aus musikalischer Sicht Harts vokale Fähigkeiten vorrangig als Klangphänomene wahrgenommen, so liegen deren Ursprünge und Motivationen doch in einer komplexen Philosophie begründet, die weniger mit Kunstproduktion als vielmehr mit einem ganzheitlichen Erziehungskonzept in Verbindung steht, das Alfred Wolfsohn (1896–1962), jüdischer Emigrant aus Berlin, zunächst für sich selbst und dann mit seinen Schülern in London praktizierte.

«Wolfsohn saw that singing with the «unchained voice» was far more than a technique using the larynx and the lungs. Instead, his new voice needed to address the human condition and give it expression. «When I speak of singing I do not see it as an artistic exercise,» he wrote in *Orpheus*, «but as a possibility and a means of recognising oneself, and of transforming this recognition into conscious life.»¹⁰

Wolfsohn litt nach dem Ersten Weltkrieg an einem schweren Kriegstrauma, ausgelöst durch seine Erlebnisse als Krankenträger auf dem Schlachtfeld. Die für Hart so spezifischen Multiphonics oder «chorded sounds» sollen auf Schreie sterbender Soldaten zurück zu führen sein.¹¹ Für Wolfsohn hatte die Arbeit mit der Stimme im Kontext von Psychotherapie und Psychoanalyse¹² in erster Linie Heilwirkung, zielte aber auch auf die Entwicklung der Persönlichkeit im Allgemeinen.

«As the basis of singing is the same as that of psychic life, so their development proceeds accordingly in the same direction; the difference being that the growth of the voice is more distinctly perceptible than the growth of the soul.»¹³

Wolfsohns Schüler waren meist Personen auf der Suche nach vokalen Mitteln, die ihrer Persönlichkeit Ausdruck verleihen konnten, und nur selten professionelle Sänger. Die Arbeit mit der «unchained voice» zielte dabei nicht auf die «schöne Stimme» des Belcanto, sondern vielmehr auf eine Befreiung u. a. von ästhetischen Normen und führte bei vielen seiner Schüler zu einem extremen Stimmumfang. Dabei ist bemerkenswert, dass jene ausserordentliche Erweiterung des Stimmumfangs sowie die Produktion von Mehrklängen weder von Wolfsohn noch von seinen Schülern je aus gesangstechnischer Perspektive untersucht wurden.

«I wouldn't say it's a technical root. [...] I think it was a continuation to his belief that there was [...] not just a classified voice. That it was [...] «the human voice», not just the male or female but a mixture of the genders, a mixture of many different nuances of feeling.»¹⁴

EIGHT SONGS: «THE REAL THING»

Roy Hart, der 1947 mit einem Stipendium der Royal Academy of Dramatic Arts aus Südafrika nach London kam, führte nach Wolfsohns Tod 1962 die Arbeit mit der Stimme in eine theatrale Richtung:

«As an actor it was inevitable that I would need to take the work into the field of theatre. Slowly, very slowly, the work grew, new students came into the work that were more orientated towards theatre and we began to work the extended range of the voice into more and more theatrical texts.»¹⁵

1969 gründete Hart aus dieser ca. zwanzigköpfigen Gruppe die Roy Hart Speakers/Singers – später Roy Hart Theatre (RHT) –, die erstmals im Februar desselben Jahres im Welttheater-Festival von Nancy öffentlich in Erscheinung traten. Die Proben- und Vokalarbeit, die sich aus Wolfsohns Ansatz entwickelt hatte, zog ab 1963 namhafte Besucher wie Peter Brook, Jerzy Grotowski sowie Aldous und Julian Huxley an. Zu den Gästen im ABRAXAS Club in Hampstead (London) gehörte auch Peter Maxwell Davies, der die Produktion *The Bacchae* nach Euripides im Dezember 1968 miterlebt hatte:

«Dear Roy,
A Line of very sincere thanks for letting me come in on the Bacchae last Sunday. This was a disturbing and beautiful experience, that I'll never forget, and will always be grateful for. I was very genuinely and completely involved, and deeply moved. [...] I brought along, as you know, Randolph

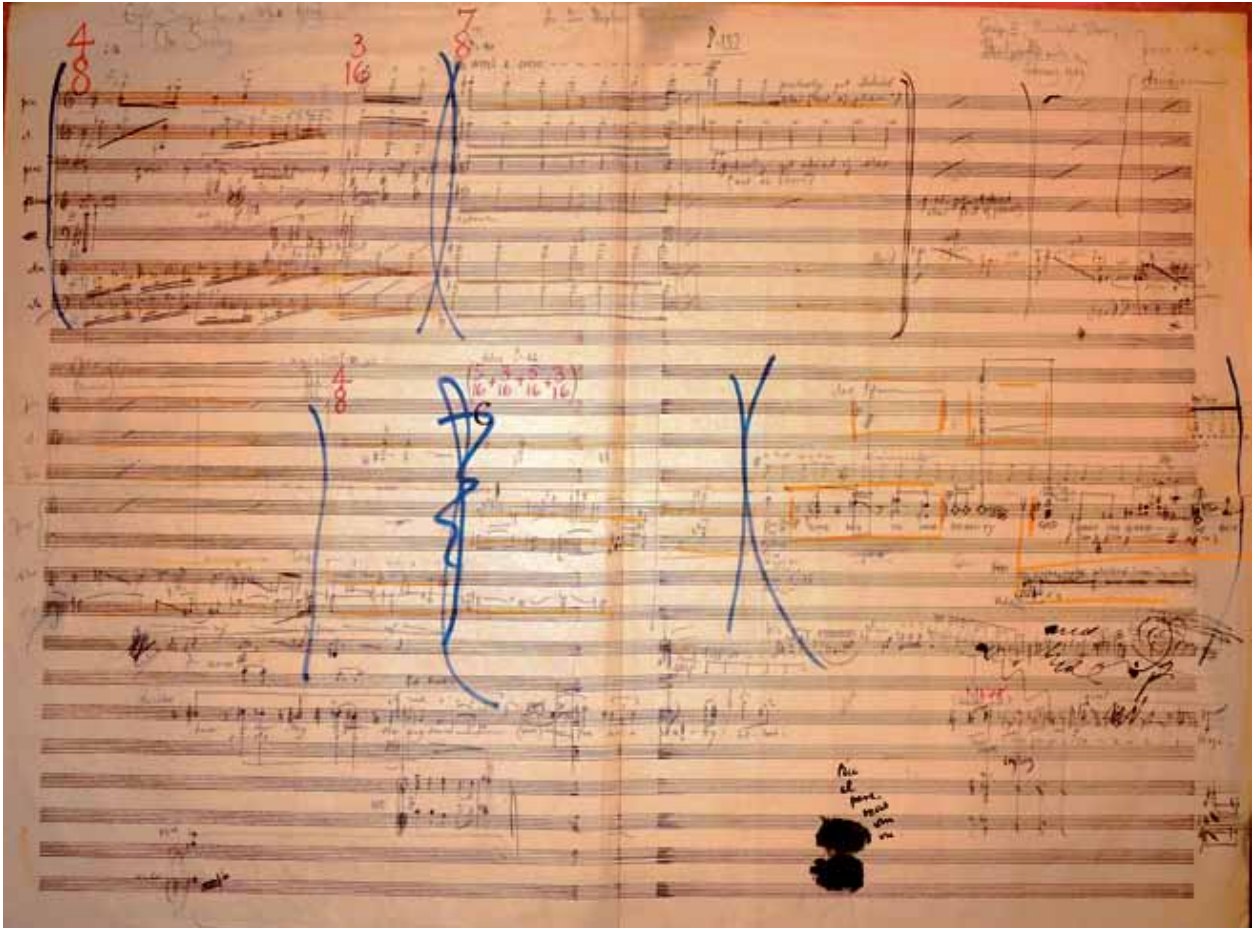


Abbildung 2: Peter Maxwell Davies, Skizze zu den «Eight Songs for a Mad King» (Februar 1969). © Roy Hart Theatre Archive

Stow, who is doing the poems for George III. He was knocked out too, and has done half of the poems. They are superb I think – the real thing. I’ll send them as soon as I have the lot & we can meet to discuss how we tackle them.»¹⁶

Gegen Ende des Jahres 1968 muss Hart die vollständigen Texte Stows erhalten haben, denn das vermutlich spätere von zwei existierenden Arbeitsbändern, auf denen Hart mit den Texten experimentiert, ist auf den 2. Januar 1969 datiert. Anders als die Mitglieder des RHT schätzt Davies selbst den Einfluss dieser Bänder auf die eigene Komposition als relativ gering ein:

«I don’t think much. I just listened to them and he was there and I could take down what he was doing on paper and I remembered very well. And I had him, as he were, in my ear, in my head all the time I was composing.»¹⁷

Die genannten Tondokumente bieten hier die Möglichkeit, den Entstehungsprozess der *Eight Songs* deutlicher nachzuvollziehen und sich damit strittigen Fragen der Autorschaft anzunähern. Auch wenn eine ausführliche Analyse, Voraussetzung für

eine umfassende Beantwortung dieser Frage, an dieser Stelle nicht möglich ist, zeitigt bereits eine exemplarische Untersuchung aufschlussreiche Ergebnisse, die sich auch auf interpretationspraktische Fragen anwenden lassen.

Ein Vergleich der Arbeitsbänder mit der Partitur bzw. mit den Aufnahmen der Aufführungen ergibt in Bezug auf die vokale Gestaltung deutliche Unterschiede zwischen den Konzeptionen Harts und Davies’. Auffällig sind hier z. B. die stark divergierenden Zeitdauern, in denen Stows Text jeweils umgesetzt wird. Die Passage «Good day to Your Honesty: God guard who guards the gate/Here is the key of the Kingdom./You are a pretty fellow: next month I shall give you a cabbage./Undo the door!» wird im Arbeitsband 1 (AB1) in ca. 23 Sekunden wiedergegeben. Die gleiche Textstelle dauert auf dem Arbeitsband 2 (AB2) 26 Sekunden, auf der BBC-Aufnahme 2:15 Minuten, auf den beiden Aufnahmen des NDR entsprechend 2:05 bzw. 2:01 Minuten. Diese deutlichen Unterschiede lassen sich u. a. mit aus den jeweiligen Biographien Harts und Davies’ resultierenden unterschiedlichen Arbeitsansätzen in Verbindung bringen: Während Hart als Schauspieler von einer deklamierenden Sprechweise auszugehen scheint (AB1) und diese in Richtung einer Musikalisierung weiter entwickelt (AB2), bettet Davies die offensichtlich als musikalisches Element konzipierte

3a Roy Hart
Arbeitsband 1, undatiert (vor dem 02.01.1969)

— U U U — U Ú' — — ' U U U Ú
Good day to Your Ho-nes-ty: God guard who guards the gate.

3b Roy Hart
Arbeitsband 2, 02.01.1969

Good day to Your Ho-nes-ty: God guard who guards the gate.

3c Roy Hart
NDR Hamburg (Studio-Aufnahme), 18.10.1969

Good day to Your Ho-nes-ty: God guard who guards (gu)ards the gate.

3d Carl Rosman
Basel, 01.03.2014

Good day to Your Ho-nes-ty: God guard who guards the gate.

3e

Good day to your Ho-nes-ty; GOD guard who guards the gate.

Abbildung 3: Transkriptionen von Arbeitsband 1 (3a), Arbeitsband 2 (3b), Aufführungsmitschnitt NDR 1969 (3c), Aufführungsmitschnitt Basel 2014 (3d) sowie Partitur (3e), (Auszüge). © Boosey & Hawkes

Stimme in einen grösseren kompositorischen Kontext ein – so erfolgt der erste Einsatz des Vokalisten beispielsweise auch erst ca. 2 Minuten nach Beginn des Stücks. Dass dies zumindest bereits in einem frühen Stadium der Komposition festgelegt war, erschliesst sich aus einer auf Februar 1969 datierten Skizze Davies' (siehe Abb. 2). Hier lassen die genannten Dokumente folglich Schlüsse auf die unterschiedlichen Arbeitsweisen im Umgang mit Text zu, woraus sich im Weiteren Anhaltspunkte nicht nur für die Bewertung autorschaftlicher Fragen, sondern auch für die konkrete Umsetzung der «Rezitation»¹⁸ der *Eight Songs* ergeben können.

Der Einsatz von Kontrasten in der Komposition Davies' macht zudem deutlich, dass der Komponist zwar spezifische Klänge Harts wie die Multiphonics verwendete. Die genaue Platzierung der Klänge innerhalb der Gesamtstruktur scheint jedoch Davies' Entscheidung gewesen zu sein; zumindest lassen die Bänder keine Rückschlüsse auf ihre Funktion als strukturelle Vorlage zu, was auch die bereits genannten Unterschiede in der Zeitgestaltung belegen. Vergleicht man nur die erste Verszeile auf dem AB2 mit der Partitur, so fällt vor allem die bei Davies deutlich stärker ausgearbeitete Kontrastwirkung auf (siehe Abb. 3b und 3e).

Dies lässt sich zum Einen am Ambitus ausmachen: Hart beginnt die Phrase mit einem Oktavsprung $h-h^1$ (AB2), während Davies an gleicher Stelle einen als Multiphonic beginnenden Klang setzt, den er vom F zum f^2 führt. Zum Anderen manifestiert sich dies in der grösseren klangfarblichen und dynamischen Vielfalt der Partitur: Hart changiert innerhalb des Tonraums von einer Oktave in einer syllabischen und der konventionellen Betonung der Worte entsprechenden Rhythmisierung zwischen Sprechgesang (z.T. mit erkennbaren Tonhöhen) und Gesungenem, wobei Tonrepetitionen überwiegen und keine Melodiebildung erfolgt. Davies dagegen verwendet für dieselbe Textpassage innerhalb eines Umfangs von über vier Oktaven (F bis c^3) Ordinarior-Gesang im Brustregister und auch im Falsett (z.T. mit Tremolo oder übermässigem Vibrato), Mehrklänge mit und ohne spezifische Tonhöhen bzw. mit Luftgeräusch sowie Sprechgesang (z.T. mit Angabe der Richtung, in welche der Ton verlassen werden soll). Die Dynamik reicht von *pp* bis *fff*. Im Vergleich dazu bewegt sich das Arbeitsband etwa zwischen *mp* und *ff*. Zudem sind in Davies' Komposition schnelle Wechsel zwischen *p* und *f* – oft in Verbindung mit einem Crescendo oder Decrescendo – auffällig und verstärken die Kontrastwirkung.

Eine Beteiligung Harts am Entstehen des Werks im Sinne einer kompositorischen Co-Autorschaft dürfte daher zumindest für die genannte Passage fraglich sein, allerdings müsste einer abschliessenden Beurteilung, wie oben angedeutet, eine detaillierte Überprüfung des gesamten Werks voran gestellt werden. Anhand der exemplarischen Untersuchung von Zeitdauer und Kontrastwirkung lassen sich jedoch bereits Hinweise auf den Entstehungsprozess der *Eight Songs* ableiten, die nicht nur den Themenkomplex «Autorschaft» berühren, sondern auch – im Sinne eines möglichst umfassenden Wissens um Arbeitsprozesse zwischen Interpret und Komponist – interpretationspraktische Relevanz besitzen. Für spezifische

aufführungspraktische Fragen werden im Folgenden unter besonderer Einbeziehung der Aufführungsmitschnitte Arbeitsstrategien skizziert, die Lösungen für problematische – weil nicht umsetzbare – Elemente der Vokalpartie aufzeigen können.

ZWISCHEN NOTATION UND AUFFÜHRUNGEN

Insbesondere mit Blick auf die Auswertung der genannten Audioquellen ist an dieser Stelle Davies' persönliche Haltung zum Verhältnis von Aufführungen (Aufnahmen) und Partitur seiner Werke aufschlussreich.

«I'm sure that in some of the recordings you might come across of *Miss Donnithorne* or of *Eight Songs* and other works I will change things. And so, it would be not the same every time. And I've always liked to do that. [...] I think that the reference point is the score. But if something else works – do it. The score for me was not written in stone.»¹⁹

Essentiell ist hier Davies' «if something else works». Denn wie bestimmt der Interpret, was «funktioniert» und welchem Zweck das «Funktionieren» dienen soll? Hans-Joachim Hinrichsen unterscheidet den Begriff der Interpretation von jenem des reinen Vortrags durch deren Zielen auf die «geistige Erfassung und Darstellung eines Ganzen, eines Sinnes».²⁰ Hier geht es also – wie eingangs durch die Aussage Kelvin Thomas' veranschaulicht – um ein Verständnis des Werks durch den Interpreten, das diesem ermöglicht, eben im Sinne dieses Werks zu handeln. Was dieses Ganze sei, gehört somit zu den ersten Entscheidungen, die aus interpretatorischer Sicht zu treffen wären.

Wie lassen sich nun diese Ansätze für eine Interpretation der *Eight Songs* fruchtbar machen? In Bezug auf die extremen Vokaltechniken könnte dies bedeuten, gerade jene Passagen zu untersuchen, deren Effekt bzw. dramaturgische Funktion innerhalb des Stückkontexts durch die Notation nur unzureichend wiedergegeben werden kann (z. B. unterschiedliche Formen von Multiphonics). Hier könnte es um eine qualitative Bewertung gehen, die nicht allein auf der Basis von Parametern wie Tonhöhen oder Tondauern durchführbar ist, sich aber durch eine möglichst umfassende Einbeziehung der existierenden Quellen (Aufnahmen, Partitur, Rezensionen, Oral History, etc.) realisieren liesse. Dabei ist zu berücksichtigen, dass eine qualitative Evaluation immer subjektiv geprägt ist und keine absoluten Massstäbe setzen kann.

Geht man zurück zu Hinrichsens Interpretationsbegriff, wäre der Sinnzusammenhang, wie er sich aus der Untersuchung des Verhältnisses von Schriftquelle und Interpretation darstellt, zur Basis für eine eigene Interpretation zu machen. Was, nach Davies, anstelle der nicht realisierbaren Effekte «funktioniert», wäre also immer wieder unter diesem Aspekt zu hinterfragen. Am Beispiel der bereits verwendeten Passage – «Good day to Your Honesty: God guard who guards the gate» – wird im

Folgenden die oben skizzierte Arbeitsstrategie verdeutlicht, die, auf das gesamte Stück angewendet, vielversprechende Ansätze bieten kann.

Davies steckt hier gleich zu Beginn des Stücks die Extreme der Vokalbehandlung ab. Der Tonumfang bewegt sich zwischen F und c³, wobei tiefster und höchster Ton («guard» und «guards») nahe beieinander liegen. In Harts Aufnahmen ist zu hören, dass, vermutlich durch die schnelle Folge von Multiphonics und extrem tiefen und hohen Tönen, einige Töne mitunter instabil, wie flatternd, klingen. So droht beispielsweise das c³ immer wieder abzubrechen oder zu verrutschen. Entsprechend könnten Interpreten nach «Gefahrenzonen» in der eigenen Tessitur suchen, beispielsweise nach instabilen Tonhöhen oder Klangfarben. Diese individuellen Grenzbereiche werden im gesamten Feld der Aufführungen besonders stark divergieren, weil die Rolle des King George nicht nur von klassisch ausgebildeten Sängern, sondern auch von Künstlern unterschiedlichster vokaler Herkunft interpretiert wird. Trotzdem dürften diese äusserst persönlichen und womöglich vom Notentext punktuell stark abweichenden Lösungen in Davies' bzw. Hinrichsens Sinne «funktionieren» und auch unter dem Gesichtspunkt der Authentizität valabel sein.

Carl Rosman, der das Werk 2014 in Basel aufgeführt hat, scheint für den Multiphonic-Effekt auf «guard» in der genannten Weise verfahren zu sein: Er singt den unteren Ton des notierten Mehrklangs im Vocal Fry, ersetzt dann aber die Folgetöne durch einen gepressten Klang, der an Multiphonics erinnert, und endet in einer für ihn extremen und sehr instabilen Lage (ca. g², vgl. auch Audiobeispiel auf www.dissonance.ch sowie Abb. 3d). Rosmans Herangehensweise basiert auf einer umfassenden Kenntnis des Stücks. Den insbesondere im Bereich der Neuen Musik renommierten Klarinetisten verbindet als Ensemblemusiker eine ca. 20-jährige Aufführungsgeschichte mit den *Eight Songs*. Seine interpretatorischen Entscheidungen dürften somit einerseits stark von der besonders genauen Kenntnis musikalischer Strukturen und Verläufe, andererseits von seiner vokalen Herkunft als nicht klassisch ausgebildeter Sänger geprägt worden sein.²¹ Seine Gestaltung dieser Passage scheint der «Darstellung eines Ganzen» (Hinrichsen) verpflichtet und exemplifiziert, wie eine musikalische Geste umgesetzt werden kann, ohne dass deren einzelne Bestandteile exakt der Partitur entsprechen. Sie steht damit für eine individuelle Lösung innerhalb des spezifischen musikalischen und dramaturgischen Zusammenhangs dieses Werks.

In ähnlicher Weise verfährt er auch für den Multiphonic auf «guards». Den notierten Aufbau des c-Moll-Akkords empfindet er nach, indem er auf c beginnend von einem Klang im Vocal Fry ein gepresstes Glissando bis zum g² (in schriller, fast trillernder Tongebung) vollzieht. Damit steckt er die Quinte des Akkords ab und setzt in einer für ihn deutlich extremen Lage das dreifache Forte der Partitur auf dem c³ um. Interessant ist hier im Vergleich die Umsetzung Harts: Auch er baut den Akkord nicht wie notiert auf, sondern geht erst auf dem es¹ in einen Mehrklang²² (wobei die genaue Tonhöhe des zweiten Klangs nicht klar erkennbar ist) und setzt anschliessend den höchsten Ton des Aufgangs neu an (statt c³ nähert sich der

Ton dabei, vermutlich aufgrund der in der extremen Lage schwer zu kontrollierenden Tonhöhe, sogar cis³; vgl. auch Abb. 3c). Auch Hart hat somit in Annäherung an den Notentext gearbeitet. Aus umgekehrter Sicht stellt die Partitur folglich nicht eine Transkription einer Hart'schen Interpretation dar, sondern ein auf Basis von dessen stimmlichen Möglichkeiten konzipiertes Ideal.²³

Als weiteres Beispiel können die letzten Multiphonics der Passage («the gate») dienen. Rosman entscheidet sich für einen mit zu viel Luft erzeugten Klang in der genauen Tonlage der oberen Töne des ersten Mehrklangs. Durch die überschüssige Luft erzeugt er eine Reibung, die den Geräuschanteil der Multiphonics nachempfiehlt. Zudem gibt er den Sprechgesangs-Charakter mit nach oben zu verlassenden Tonhöhen exakt wieder. Damit legt Rosman den Fokus offenbar auf tonale und artikulatorische Genauigkeit und nähert seine Klangfarbe weitestgehend der der Multiphonics an. Im Gegensatz dazu sind Harts Multiphonics – wenn auch nicht mit klaren Tonhöhen – deutlich vernehmbar. Allerdings ist der Sprechgesang weniger präsent.

Aus der Analyse der Tondokumente im Vergleich mit der Partitur lassen sich, wie anhand der kurzen Passage demonstriert, wichtige Informationen und damit Arbeitsstrategien für interpretatorische Neurealisierungen von Gesten, die vom Text partiell abweichen, ableiten. Die Erfahrungen aus der Basler Interpretation machen dabei deutlich, dass Entscheidungsprozesse zwischen vokalästhetisch-dramaturgischer und musikalisch-struktureller Schwerpunktsetzung stattfinden können. Wichtig dürfte hierfür die Erkenntnis sein, dass bereits die erste Interpretation durch Hart eine Annäherung an den Notentext darstellte, nicht dessen absolute Umsetzung. Um dem aus dieser Schlussfolgerung womöglich erwachsenden Problem der Beliebigkeit zu begegnen, könnte eine Aufgabe aktueller Interpretation darin liegen, in Anlehnung an Wolfsohns und Harts Methode mit bestimmten physischen und psychischen Zuständen zu arbeiten, die zwar nicht mit Harts Interpretation identische, jedoch entsprechende Klänge zur Folge hätten. Dieser Ansatz würde die Stimmkunst Harts als Ausgangspunkt nehmen und könnte ein Experimentierfeld öffnen, dessen Relevanz über das hier untersuchte Fallbeispiel hinaus reicht.

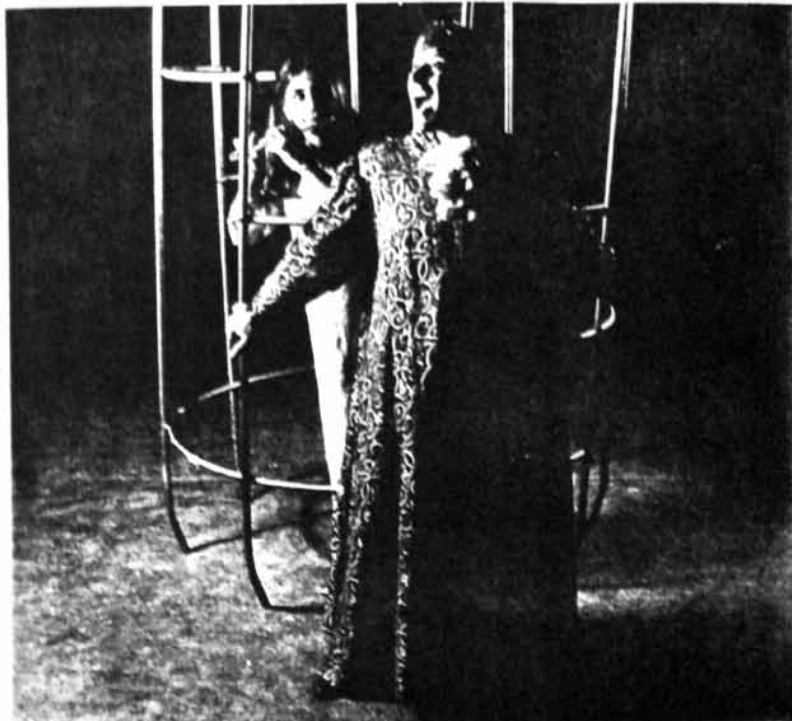
EPILOG: «THE REVIEW»

Da vor allem der unkonventionelle Einsatz der Stimme in den 1960er Jahren noch beträchtliches Provokationspotential barg, ist auch die Rezeptionsgeschichte der *Eight Songs* für die Aufführungspraxis von Interesse. Laut Rainer Simon beruht «die Ästhetizität eines Werks stets auf seiner Wirkung [...], die sich im Dialog zwischen Kunstobjekt und wahrnehmendem Subjekt entfalte[t].»²⁴ Diese hat sich zwangsläufig in den 45 Jahren der Aufführungsgeschichte verändert. Die zahlreichen Rezensionen der Uraufführung vom 22. April 1969 in der Queen Elizabeth Hall in London, bei der es auch zu Protesten kam²⁵, sowie der weiteren Aufführungen mit Hart im

music media presents

The Pierrot Players

directed by Harrison Birtwistle
and Peter Maxwell Davies



* songs for a mad king

Peter Maxwell Davies with Roy Hart
(text by Randolph Stow & George III)

Soloists: Clover Roope, Mary Thomas, Alan Hacker

- Antechrist Peter Maxwell Davies
- Linoi II Harrison Birtwistle
- Cantata Harrison Birtwistle
- A Garland for Dr. K.

A Tribute to Dr. Kalmus on his 80th Birthday
by composers of Universal Edition, including
Bedford, Bennett, Berio, Birtwistle, Boulez,
Haefliger, Haubenstock-Ramati, Rands,
Stockhausen, Pousseur & Wood

* World Premiere

Queen Elizabeth Hall

General Manager: John Denison, C.B.E.

Tuesday, April 22, 7.45 pm

Tickets: 21/- 15/- 10/- 7/6

From Royal Festival Hall and usual agents

photo: Tom Crookman/graphics George Clayford

Abbildung 4: Programm der Uraufführung (Szenenfoto mit Judith Pearce und Roy Hart). © Roy Hart Theatre Archive

selben Jahr machen deutlich, dass die *Eight Songs* durchaus als Angriff auf vokale und performative Konventionen verstanden wurden. So wird wiederholt berichtet, der Eindruck sei entstanden, Davies mache sich über den Wahnsinn Georgs III. lustig, während das Publikum, über 30 Minuten in eine voyeuristische Rolle gezwungen, zum Komplizen des Komponisten werde.²⁶ Dies wird fast immer mit dem extremen Einsatz der Stimme sowie mit Davies' Parodien z. B. von Werken Händels (die Georg III. besonders schätzte) in Verbindung gebracht. Steven Walsh spricht dem Werk aufgrund seiner Wahnsinnsdarstellung sogar ab, überhaupt Kunst zu sein.²⁷ Andere Rezensenten berichten begeistert von dem

starken Effekt, den das Stück insbesondere durch die Vokalbehandlung auf sie gehabt habe:

«This is disturbing music, deliberately so [...]. Roy Hart represents the king, using his, as yet, unique vocalization of two and three notes at a time, harmonics and every imaginable squeak. [...] [I]t makes an embarrassing experience, but only because of the intensity, the nearness of the cliff-edge of absurdity.»²⁸

Man kann davon ausgehen, dass Davies sich der Provokation bewusst war, die das Stück 1969 zumindest für einen Teil des

Publikums darstellen musste. Offensichtlich polarisierten die *Eight Songs* zu ihrer Entstehungszeit. Doch lässt sich diese Reibungsfläche heute überhaupt wieder herstellen? Kann dies der Anspruch einer aktuellen Interpretation sein?

Die *Eight Songs* sind heute ein anderes Werk, das neu vergegenwärtigt werden muss. In quellengestützter Interpretation – hier auch insbesondere unter Einbeziehung von Tondokumenten – vollzieht sich die Auseinandersetzung mit den komplizierten Fragen der Autorschaft und Identität von Musik, der Werkontologie *in actu*.²⁹ Dadurch eröffnen sich besonders für aufführungspraktische Fragestellungen vielversprechende Ansätze, die dazu beitragen, sowohl der mit der Aufführungsgeschichte der *Eight Songs* verbundenen Problematik der Beliebigkeit zu begegnen als auch der kreativen Lähmung durch die neu ins Bewusstsein gerückten Interpretationen Roy Harts. Der künstlerische Spielraum wird somit weder eingeengt noch erweitert, sondern es wird einer kritisch-verantwortungsvollen Herangehensweise ein kreatives Handlungsfeld geboten:

«Don't be afraid. If you're afraid – don't do it!»³⁰

www.dissonance.ch

- 1 Peter Maxwell Davies in einem Gespräch mit der Autorin, 25.02.2014 in Basel, dokumentiert im Rahmen von *to_perform* (vgl. auch Anm. 9).
- 2 Vgl. z.B. Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice. Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Publishing 2011; Mahkan Esfahani, *David Tudor and the Performance of Morton Feldman's Piano Music of the 1950s*, Ann Arbor, Michigan: Proquest 2013.
- 3 Die Arbeit an den *Eight Songs* ist Teil des Dissertationsprojekts «Musik über Stimmen. Zur Rolle von Sängerpersönlichkeiten für die Entwicklung neuer Vokalmusik, dargestellt in drei Fallstudien», das zum SNF-Forschungsprojekt «Fokus Darmstadt» (Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel, Hochschule für Musik Basel, Internationales Musikinstitut Darmstadt) gehört.
- 4 Es handelt sich um Aufnahmen der BBC (Februar 1970) und des NDR Hamburg (Live-Mitschnitt, 18.10.1969; Studioproduktion, 18.10.1969) mit den Pierrot Players unter Leitung von Davies, die nach derzeitigem Wissensstand zum ersten Mal vorliegen und verglichen werden können.
- 5 Die Arbeitsbänder dokumentieren die improvisatorische Arbeit Harts – ohne Mitwirkung oder Einflussnahme durch Davies – auf der Basis der Texte von Randolph Stow. Das Mitschneiden von Arbeitsprozessen war gängige Praxis des Roy Hart Theatre, hatte aber laut Aussage des Komponisten in diesem Fall keinen wesentlichen Einfluss auf die Entstehung der Komposition (vgl. auch das Zitat zu Anm. 17).
- 6 Peter Maxwell Davies in einem Gespräch mit der Autorin, 25.02.2014 in Basel.
- 7 Kelvin Thomas im Gespräch mit Michael McCarthy, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=Zfi7GlrnxFQ> (Stand: 05. März 2014; 2:30-3:15).
- 8 «Roy had been given the text some months before rehearsals started and he had spent many days alone in his studio at the "Abraxas Club" working his voice into the text. When PMD heard the results of this work PMD wrote an accompanying music for it!», Paul Silber, Archivar des Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH), in einer e-Mail an die Autorin, 02.12.2009.
- 9 Diese Realisation stand am Ende einer Projektwoche mit Peter Maxwell Davies an der Hochschule für Musik Basel und ist Teilprojekt des

- Doktoratsprojekts *Musik über Stimmen* (vgl. Anm. 3) und von *to_perform. Filmdokumente zur Aufführungspraxis der Neuen Musik*. Nähere Informationen unter www.musikforschungbasel.ch.
- 10 Noah Pikes, *Dark Voices. The Genesis of Roy Hart Theatre*, New Orleans/Louisiana: Spring Journal 2004 (2. Aufl.), S. 36.
 - 11 «Alfred Wolfsohn – he describes his experience in the battlefields and soldiers dying and last breath, the kind of sound that would come out, and this inspired him. [...] I think that the chorded sounds come from deep pain.» Kaya Anderson (geboren 1932), letzte noch selbst unterrichtende Schülerin Wolfsohns, in einem Gespräch mit der Autorin, 26.10.2013 in Maléargues/Frankreich, Audiomitschnitt und Transkription im Besitz der Autorin.
 - 12 Wolfsohn beschäftigte sich u.a. mit C. G. Jungs Lehren. Vgl. Noah Pikes, *Dark Voices*, S. 39f. sowie S. 54ff. (vgl. Anm. 10), und Sheila Braggins, *The Mystery behind the Voice. A Biography of Alfred Wolfsohn*, Kibworth Beachamp: Matador 2012, S. 36ff.
 - 13 Alfred Wolfsohn, *Orpheus, oder der Weg zu einer Maske (Orpheus, or the Way to a Mask)*, unveröffentlichtes Manuskript, ca. 1938 in Berlin geschrieben, englische Übersetzung von Marita Günther, Original im Jüdischen Museum Berlin, Alfred Wolfsohn Sammlung, zitiert nach: Noah Pikes, *Dark Voices*, S. 38 (vgl. Anm. 10).
 - 14 Kaya Anderson im Gespräch mit der Autorin (vgl. Anm. 11).
 - 15 Roy Hart, zitiert nach <http://roy-hart.com/royindex.htm> (Stand: 5. März 2014).
 - 16 Peter Maxwell Davies in einem Brief an Roy Hart, 08.12.1968, Archiv des Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH), Maléargues/Frankreich.
 - 17 Peter Maxwell Davies in einem Gespräch mit der Autorin, 25.02.2014 in Basel.
 - 18 Davies stellt dem Vokalpart die Bezeichnung «RECIT» voran. Partitur S. 2.
 - 19 Peter Maxwell Davies im Gespräch mit der Autorin, 25.2.2014 in Basel.
 - 20 Hans-Joachim Hinrichsen, *Werk und Wille, Text und Treue. Über Freiheit und Grenzen der musikalischen Interpretation*, in: *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, hrsg. von Gerhard Brunner und Sarah Zalfen, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011, S. 26ff.
 - 21 In den vergangenen Jahren hat Rosman sich zunächst im Rahmen von Werken für vokalisierenden Klarinetten (meist für ihn persönlich geschrieben) mit der Stimme und erweiterten Vokaltechniken beschäftigt. In Vorbereitung auf die Interpretation der *Eight Songs* nahm er für ein Jahr Unterricht mit dem Sänger Martin Lindsay, der die Rolle des King George III. seit Jahren mit führenden Ensembles Neuer Musik interpretiert.
 - 22 Aus Platzgründen wurde von einer Transkription aller Aufführungsmitschnitte abgesehen. Die geschilderte Umsetzung des c-Moll-Akkords ist jedoch auf allen drei Mitschnitten gleich und stellt somit kein Zufallsprodukt dar.
 - 23 Die Arbeit mit der Partitur als Idealbild einer praktischen Umsetzung findet sich auch in weiteren für spezifische Interpreten geschaffenen Werken Davies', wie z.B. *Revelation and Fall* (1968) und *Miss Donnithorne's Maggot* (1974). Beide Werke wurden für die Sängerin Mary Thomas geschrieben, ohne dass Thomas je in der Lage gewesen wäre, die Spitzentöne – in *Revelation and Fall* bis ges³ – zu singen, was auch die vorhandenen Aufnahmen belegen. Auch dies ist ein Hinweis auf Davies' generelles Verständnis seiner Werke im Verhältnis zu ihrer Aufführung.
 - 24 Rainer Simon, *Wahrhafte Treulosigkeit. Abkehr vom Werkbegriff im Musiktheater*, in: Gerhard Brunner und Sarah Zalfen (Hrsg.), *Werktreue*, S. 59f. (vgl. Anm. 20).
 - 25 Vgl. z. B. Desmond Shawe-Taylor, *The Mockery of Madness*, in: *The Sunday Times*, 27. April 1969.
 - 26 «But what about his [des Komponisten, Anm. d. Autorin] and our reactions? Except in the early episode with the flute [...] I could find in these <Songs> little of the pity or compassion that could best justify so prolonged a gaze into Bedlam», ebd.
 - 27 Vgl. Stephen Walsh, *Enigmatic fantasies*, in: *The Observer Review*, 27. April 1969.
 - 28 Edward Greenfield, *New Maxwell Davies Work*, in: *The Guardian*, 10. Dezember 1969.
 - 29 Dass die Untersuchung der genannten Quellen über ihre Relevanz für aufführungspraktische Fragen hinaus noch zu einer ganzen Reihe weiterer Fragestellungen führen mag, konnte an dieser Stelle nur angedeutet werden.
 - 30 Peter Maxwell Davies auf die Frage der Autorin (Basel, 25.2.2014), was er Interpreten der *Eight Songs* raten würde.