

Extreme Formulierung der Einfachheit

Zur Musik des englischen Komponisten
Howard Skempton

*Es nützt nichts, entgegengesetzte Vermutungen anzustellen, da die Dinge so sind, wie sie sind: man ändert nichts an der Wirklichkeit.*¹

1 Alain Robbe-Grillet, *Die Jalousie oder die Eifersucht*, Stuttgart 1966, S. 45.

3 Ebd.

4 Howard Skempton in: Programmheft zum Skempton-Konzert am 4.10.1995 im Theaterhaus Frankfurt.

2 Howard Skempton im Gespräch mit dem Autor am 12.7.1996 in Leamington Spa.

Howard Skempton, geboren 1947, stammt aus einem künstlerisch interessierten Elternhaus. Zeichnen, Malen und Klavierspielen wurden gefördert und mit sechzehn Jahren entschied sich Skempton, Komponist zu werden. Durch Radiohören und Partiturstudium lernte er die neue Musik kennen, Weberns und Stockhausens Werke, Elektroakustisches wie die *musique concrète* und vor allem die amerikanische Avantgarde. 1967 ging Skempton nach London, begann ein dreijähriges Privatstudium bei Cornelius Cardew und wurde neben Musikern wie Michael Parsons, John White und John Tilbury in Cardews Klasse für zeitgenössische Musik am Morley College aufgenommen. Diese Musiker waren der Kern des 1969 gegründeten Scratch Orchestras, ein sozial und politisch motiviertes, für jedermann offenes Improvisationsensemble, das Cornelius Cardew initiiert hatte. Howard Skempton gilt neben Michael Parsons als dessen Mitbegründer. »Ich habe keine Ahnung, warum Cardew mich bat, Mitbegründer zu werden, vielleicht weil ich ganz kleine Stücke schrieb. Er hatte die Idee, einen großen Apparat zu bilden und die Leute zu ermutigen, solche kleinen Stücke wie die meinen zu schreiben. Er hatte die Idee, daß alle Mitglieder des Orchesters Scratch-Musik schreiben sollten. Scratch, das sind kleine Stücke, die man während eines Konzertes spielen kann und die endlos sind, als Endlos-Schleifen gespielt werden können. Diese Stücke wurden dann bei einer Scratch-Performance alle gleichzeitig aufgeführt. Das war Scratch-Musik und ich, ich schrieb ohnehin solche Musik.«² Aber bald nach der Gründung verließ Howard Skempton das Scratch Orchestra und begann bei Musikverlagen zu arbeiten, zunächst bei Faber, dann bei Boosey & Hawkes, die zweite Schule für den Komponisten, denn dort lernte er viele zeitgenössische Werke kennen. Seit Mitte der achtziger Jahre lebt Skempton als freier Komponist in Leamington Spa, nicht weit von Birmingham.

Zwei Dinge, die normalerweise im Leben eines Komponisten wichtig sind, fehlen in dieser Biographie: ein die kompositorische Entwicklung prägender Lehrer und ein inniger Bezug zur Tradition, zur Musik der Vergangenheit. »Das ist der Schlüssel zu meiner Arbeit: ich lebe ganz und gar in der Gegenwart. Das erklärt meine Freiheit zu schreiben, was ich will. Ich bin fest in der Gegenwart verankert. Ich muß nicht gegen eine Tradition ankämpfen, weil ich keine habe.«³

Howard Skempton verwendet kein avantgardistisches, sondern konventionelles musikalisches Material, meist tonale Akkorde, einfache Melodien oder Melodiefragmente und eine schlichte Rhythmik, gelegentlich Vierklänge oder andere Dissonanzen. Das gilt insbesondere für seine Klaviermusik und seine Akkordeonstücke, die er selbst auf einem kleinen Instrument mit nur sechs Akkorden und einer entsprechend kurzen Klaviatur spielt. »Wie finden wir unser Material? Reine Inspiration ist sehr selten. Die meisten Funde sind mit einer Suche mit Hilfe einer Art idiosynkratischer Technik verbunden. Ich habe einmal ein Klavierstück (*Slow Waltz*) in vier sehr intensiven Sitzungen geschrieben, von denen jede nur fünf Minuten dauerte. Das ist ein Extremfall, aber äußere Faktoren spielen oft eine Rolle. Manchmal ist die einzige zur Verfügung stehende Technik jene, zu tun, was sie nur können, wann immer sie es können und mit welchen Mitteln auch immer.«⁴

Wegen ihres stark reduzierten musikalischen Materials wirkt Howard Skemptons Musik sehr schlicht, manchmal eingängig oder auch rudimentär. *First Prelude* von 1971 beispielsweise besteht aus der gleichförmigen Aneinanderreihung von Akkorden, wobei sich alle fünf Schläge ein oder zwei Töne ändern. Aber der Schein von Einfachheit trügt, denn die Beschränkung, die Skempton sich aufer-

Much of the material is discovered, it's like when you wandering along a beach and you pick up seashells and pick things up, you discover things, you discover material.

legt, öffnet völlig neue Perspektiven auf den Klang. »In Stücken wie *First Prelude* von 1971 wird eine erweiterte harmonische Bewegung vorgestellt, die bar jeglicher Struktur wiederum zum Gegenstand des Anhörens gerät. So wird erfahrbar, wie harmonische Wechsel an sich wirken. Das Wurzelgestrüpp, über dem sich normalerweise unsere Musikblüten entfalten, wird freigelegt, ein Prozeß, in dem sich Bedeutungen des Dominantischen oder

Subdominantischen und durch das wechselnde Kombinieren eben das Relative dieser Bedeutungen, das historisch Verfestigte, auflösen. Diese Auflösung wird durch die einfache Wiederholung vorangetrieben, die schließlich die völlige Austauschbarkeit der Bezüge suggeriert und zunehmend Bezüge überhaupt vergessen läßt.«⁵

Aus dem »Wurzelgestrüpp«, wie Walter Zimmermann die Bausteine und die Verbindungsglieder des musikalischen Materials nennt, wählt Skempton einzelne Elemente, schneidet sie gewissermaßen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang heraus und exponiert sie auf eine plakative Weise. Manchmal komponiert er ein Stück aus einem Element, wie *First Prelude* aus einer isolierten harmonischen Bewegung, ein anderes Mal montiert er zwei oder mehrere Elemente zusammen. Diese Reduktion des Kompositionsmaterials auf essentielle Eigenschaften von Musik und der Verzicht auf musikalische Entwicklung bedingen unter anderem die Kürze von Skemptons Stücken.

Tonale Elemente erscheinen völlig unverblümt, und der Verzicht auf Klangverfremdungen oder gar Klangverweigerungen weisen Howard Skempton als einen Komponisten aus, der der europäischen Tendenz zu einem materialkritischen Komponieren eher fern steht. Dagegen verspürt er eine Affinität zur amerikanischen Avantgarde, besonders zur Musik von Morton Feldman, worauf sein Selbstverständnis als experimenteller Komponist fußt. »Es ist sehr schwer zu sagen, warum meine Musik experimentell ist. Ein kurzes Stück hat nur eine einzige Idee. Das ist ähnlich wie in den längeren Minimal-Stücken von La Monte Young zum Beispiel, dessen Werken oft nur eine einzige Idee zugrunde liegt. Das ist ein lyrischer Aspekt. Es ist, als lese man ein Gedicht, das meistens auch von nur einer Sache handelt; man konzentriert sich auf eine einzige Sache, wie La Monte Young das tut. Mainstream-Musik dagegen könnte man eher mit dem Lesen einer Erzählung vergleichen. Sie entwickelt sich, sie ist narrativ, und es gibt Thesen und Diskussionen über die Thesen. Ich glaube, daß ein ganz wichtiger Aspekt experimenteller Musik ihre Statik ist, die Tatsache, daß sie sich nicht entwickelt, das ist ihre wesentliche Qualität. Darin ähnelt sie der bildenden Kunst. Es sind Werke zur Kontemplation. Das ist etwas, was ich sehr interessant finde. Für mich wäre es sehr schwierig ein Stück mit Entwicklung zu schreiben. Die Exposition ist das Wesentliche. Man zeigt einfach etwas, und dieses Statement genügt; das Stück ist fertig. Danach möchte ich dann etwas anderes tun. Es ist dieser monolithische, statische Charakter

der experimentellen Musik, der mich fasziniert. Ich glaube, daß man eine solche Art von Konzentration, ja Besessenheit auch in Gedichten findet, diese Konzentration auf eine einzige Sache. Natürlich kann man auch ein langes Stück schreiben, das monolithisch ist, aber: warum ein langes Stück schreiben, wenn man auch ein kurzes schreiben kann, welches dasselbe sagt? Deshalb ist meine Musik experimentell, weil sie nicht diskursiv ist, weil sie keine These entwickelt, wie man das normalerweise kennt. Man hat ein Thema, entwickelt es und alle Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, was man mit dem Material macht. Ich sage immer, daß ich nicht an Entwicklung interessiert bin. Aber natürlich entwickelt man beim Komponieren ständig Ideen; man schreibt Variationen. Wenn mir das passiert, dann versuche ich, diese Variationen zu kombinieren, so daß ich am Schluß ein einziges Stück habe. Das hat mit der Idee einer statischen Musik zu tun, wie bei einem Kunstwerk, daß man von verschiedenen Seiten betrachten kann, wie eine Skulptur. Es ist ein Material, daß sich nicht verändert, sondern sich nur hin und her bewegt.«⁶

Skemptons Stücke haben keine wie auch immer modifizierten klassischen Formen. *Piano Piece 1969* zum Beispiel besteht aus zweiunddreißig Anschlägen von fünf verschiedenen Akkorden, deren Reihenfolge sich nach mathematisch architektonischen Prinzipien richtet. Skempton konstruiert musikalische Form gewissermaßen abstrakt, auf der Basis repetitiver und symmetrischer Muster oder einfacher Kategorien wie unten und oben. Das gilt auch für längere Stücke, die wegen der Verwendung von Melodien konventioneller klingen. Wenn sich dort Tonlage und Ambitus der Melodie ändern, dann geschieht das nicht organisch, sondern einer vorformulierten, meist abstrakten Struktur folgend, beispielsweise beim *Intermezzo* für Viola und Horn. Die Musik durchläuft keine Modulationen, sondern vermittelt den Eindruck, als rutsche die Melodie die Tonleiter herauf und herunter oder als werde sie gleich einer Skulptur von verschiedenen Seiten betrachtet.

Howard Skempton möchte in jedem Stück nur eine Idee exponieren, nicht mehr. Dabei beschränkt er sich stets auf die kürzeste und konzentrierteste Form der Präsentation. Kürze und Einfachheit der Musik sind die Folge. »Die elementare Einfachheit und Klarheit von Howard Skemptons Musik gehören essentiell zur Tradition experimenteller Musik, welche im scharfen Kontrast zur dominierenden Avantgarde steht. In einer Zeit, in der musikalische Bedeutsamkeit assoziiert ist mit Komplexität und Virtuosität, scheint eine Musik pa-

5 Walter Zimmermann, *Stillgehaltene Musik*, in: *MusikTexte 3/1984*, S. 35/36.

6 Howard Skempton im Gespräch mit dem Autor am 12.7.1996 in Leamington Spa.

7 Michael Parsons, zitiert nach Walter Zimmermann a.a.O.

radox, die frei jeglichen Dramas und Selbstausdrucks, reduziert zu Essentiellem und bar jeglicher technischen Aufwendigkeit ist.«⁷

Kürze und Einfachheit bedeuten für Howard Skempton aber auch ein Komponieren, das sich dem Zwang zu einer komplexen Entwicklung der kompositorischen Idee entzieht. »Es ist diese Art von Frische, die mich bei Gedichten anzieht, und vor allem diese Unmittelbarkeit. Unmittelbarkeit und Direktheit sind für mich sehr wichtig. Wenn ich ein Gedicht lese, dann empfinde ich das immer als eine sehr direkte Aussage, so, als schreibe man einen Brief. Normalerweise ist Briefeschreiben eine sehr direkte Sache, man denkt nicht allzuviel darüber nach, was man schreibt. Das gehört für mich zum Experimentellen in der Musik, diese Direktheit, ganz genau zu wissen, was man sagen will, während in der konventionellen Mainstream-Musik die Ideen in alle Richtungen bearbeitet und entwickelt werden. Manchmal habe ich den Eindruck, daß man sehr viel über den Komponisten wissen muß und über das, was er gerade im Kopf hatte, als er sein Stück schrieb, ob er sich von einem griechischen Drama inspirieren ließ oder von Shakespeare. Das ist der Unterschied zur experimentellen Musik, die einen viel direkteren

9 John Tilbury in: Covertext zur Howard Skempton-CD *Well*, *Well*, Cornelius, SONY SK 66482.

I think I still begin with material and sound. I think that is what distinguishes the experimentalist, I think it is this concern with sound and material.

Weg geht. Es ist dem Malen ähnlich: das, was man hört, und das, was man weiß, ist genau dasselbe. Cardew hatte einmal etwas Ähnliches gesagt, nämlich daß alle große Musik sehr deutlich und plakativ sei. Ich weiß nicht, ob das stimmt, aber für mich ist Direktheit wichtig, Unmittelbarkeit und eine Einfachheit im Sinnlichen. Man arbeitet in Richtung Einfachheit, und das ist keineswegs einfach.«⁸

Die Einfachheit von Howard Skemptons Musik spiegelt sich im Notenbild. Es hat die Klarheit einer architektonischen Planzeichnung und auch die Funktion eines solchen Plans. Skemptons Noten sind natürlich eine Klangschrift, aber stets auch das Abbild der Konzeption eines Stücks. Sie gewinnen dabei keinen eigenständigen graphischen Wert, aber sie sind die sichtbare Manifestation des Reduktiven der Musik. Nur das Allernötigste ist zu Papier gebracht. Oft fehlen Dynamik- und Tempoangaben, nicht selten auch Taktstriche und Metren, manchmal sogar Notenhäse. Äußerste Präzision der niedergeschriebenen und radikalen Offenheit der ausgesparten Pa-

8 Howard Skempton im Gespräch mit dem Autor am 12.7.1996 in Leamington Spa.

10 John McAlpine in einem Gespräch mit dem Autor im April 1996 in Köln.

rameter, das sind die zwei Gesichter dieser Notation.

Der englische Pianist John Tilbury, einer der bedeutendsten Interpreten von Howard Skemptons Musik, arbeitet bei seinen Interpretationen ganz bewußt mit der Mehrschichtigkeit dieser Notation. »Natürlich muß die Notation vieles festlegen, aber meiner Meinung nach sollte noch mehr offenbleiben. Zu oft »sagen« Noten zu viel: In der Balance zwischen Gesagtem und Ungesagtem liegt die wirklich große Verantwortung des Komponisten. Bei Skemptons Schreibweise bedeutet das Ungesagte das, was er sagen will, aber nicht notiert, nicht notieren kann. Denn er will damit genau das Fehlen einer besonderen Intention ausdrücken; mit anderen Worten, seine Intention soll »unscharf« sein. Folglich irrt der Interpret, wenn er versucht herauszufinden, was Skempton mit diesem »Informationsdefizit« meint. Der Vortrag ist Sache des Spielers; das Material ist nicht mehr und nicht weniger als das, was er dazu braucht.«⁹

Das Spielen der auf dem Papier ganz simpel scheinenden Stücke wird plötzlich zu einem Akt, der dem Interpreten diffizile kompositorische Entscheidungen abverlangt: wie laut, wie schnell, wie expressiv darf die Musik sein? »Es gibt einen Artikel von Michael Parsons über Howard Skempton, wo Skemptons Musik mit Skulpturen von Brancusi verglichen wird, mit dieser Reduziertheit, dieser Perfektion. Es ist reduziert auf eine perfekte Form. Da ist nichts, was überflüssig ist, da ist kein Schnickschnack, nichts, das ist wirklich auf das Elementarste reduziert. Ich habe einige von diesen Stücken meinen Klavierschülern gegeben. Ich dachte, das wird für sie leicht sein, aber es war nicht so leicht. Man muß die Klangfarbe, die Lautstärke, die Dynamik sehr sehr genau kontrollieren und ausbalancieren. Das ist nie leicht, für mich eigentlich das Schwierigste überhaupt. Es ist wie Mozart spielen, der ist so transparent, daß jeder Ton perfekt sein muß.«¹⁰

Der australische, in Köln lebende Pianist John McAlpine bemüht sich beim Spielen von Skemptons Musik um eine Interpretation, die die strenge Architektonik, das Statische und das Skulpturale in den Vordergrund stellt. Hermann Kretzschmar vom Ensemble Modern hingegen liest andere Dinge in Skemptons Noten. Aus Gesprächen mit dem Komponisten weiß der Pianist, daß es Skempton nicht um einen »schönen Ton« geht und daß er das Rubato liebt. »Da steckt die ganze Zeit der sechziger Jahre drin, die Begegnungen mit Steve Reich und Michael Nyman, dieses Umfeld steckt da mit drin. Oft genug hat die Musik auch eine Grobheit, Rohheit und Rauheit,

die ihr gut tut, die man nicht unbedingt vernachlässigen sollte. Ich fasse diese Musik nicht so auf, daß sie schön klingen soll.«¹¹

Die Mehrschichtigkeit von Skemptions Notation hat eine Mehrschichtigkeit der akustischen Realisierung zur Folge. Mit Rubato und

I need the space, I need the space, I need to create space, I need the stillness, this is my natural tempo.

einer vagierenden Dynamik interpretiert Hermann Kretzschmar zum Beispiel das Klavierstück *Passing Fancy* von 1975. Es besteht aus nur drei unterschiedlichen Akkordbrechungen, die unablässig und in verschiedener Reihenfolge wiederholt werden. »Wo bei Feldman ein Dahinfließen der sich ablösenden Akkorde geschieht, bemerkt man bei Skempton eher den sich drehenden Moment, der festgehalten wird, und dies ist auch seine elementare Verfahrensweise, daß dieses Festhalten umso mehr spürbar wird, je konkreter der Klang einem erscheint – eine stillgehaltene Musik, eine sich bewegende Nicht-Bewegung.«¹²

Diese »sich bewegende Nicht-Bewegung« ist die Abkehr vom Prinzip der Entwicklung. Denn die durch kreisende Bewegungen erzeugte Statik verändert die Zeitvorstellung hinter Skemptions Musik. Sie ist mit der Idee einer gleichförmig verlaufenden, metronomisch gemessenen Zeit nicht mehr kongruent, sondern gewinnt eher räumliche Dimensionen. Mit Blick auf diesen räumlichen Aspekt ähnelt das Bernd Alois Zimmermanns Vorstellung von der »Kugelgestalt« der Zeit: »Die Musik wird wesentlich bestimmt durch die Ordnung des zeitlichen Ablaufes, in dem sie sich darstellt und in die sie hineingestellt ist. Darin liegt zugleich die tiefste Antinomie beschlossen, denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält.«¹³

Der italienische Philosoph Massimo Cacciari bezeichnete solche Erscheinungsformen beziehungsweise Auffassungen von Zeit, die sich dem herrschenden Diktat gleichförmig gemessener Vorwärtsbewegung entziehen, als »Eigenzeit«.¹⁴ Howard Skemptions »Eigenzeit« ist eine angehaltene Zeit. Sie entsteht durch den Verzicht auf Entwicklung und Diskursivität, durch das quasi kreisende Reperieren von streng reduziertem Material, durch Verschiebungen und Verrückungen anstelle von Modulationen und Variationen und durch die Beschränkung der kompositorischen Arbeit auf das schlichte Exponieren des Materi-

als. Skemptions mathematisch konzipierten Form-Strukturen sind dabei das formale Gerüst, in dem die Zeit gewissermaßen ruht, in dem sie ihren geradlinigen Verlauf verlassen kann und zu einer Art Bewegungslosigkeit gerinnt.

Dem Ordnen und Anordnen der Töne und Klänge, dem Strukturellen und Formalen widmet Howard Skempton größte Aufmerksamkeit. Sein Interesse an Struktur und Form wurzelt in der Faszination, die für ihn zum Beispiel von der Konstruktion griechischer Tempel, von den Bildern Piet Mondrians oder von mathematischen Prinzipien ausgeht. »Ich war schon immer sehr darauf bedacht, das alles absout richtig sei, in einem handwerklichen Sinn mußte alles vollständig gelöst sein. Das ist der Mathematiker in mir, denn Mathematiker sind auch darauf bedacht, das immer alles wasserdicht ist. Wenn ich ein Stück schreibe, lege ich darauf immer noch großen Wert; es soll völlig wasserdicht sein, jedes Problem soll gelöst sein. Ich glaube, daß ich durch das Komponieren mein Talent als Mathematiker, das ich nie weiterentwickelt habe, ausleben kann. Irgendwie kompensiere ich dieses Talent, diesen Drang zur Mathematik durch das Komponieren. Mit meinen Klavierstücken wollte ich etwas sehr Klares und sehr Einfaches machen, aber mit strengem Augenmerk auf die Proportionen. Ich wollte Stücke schreiben, die sich mit Klang beschäftigen, mit der ganz eigenen Qualität des Klangs, aber zugleich interessierte mich der strukturelle Aspekt. Deshalb findet man unter den frühen Werken beispielsweise Stücke mit sechzehn Akkorden und vier verschiedenen Akkordtypen. Da besteht dann ein Verhältnis zwischen der Anzahl der Akkorde und der Anzahl der Akkordtypen. Eins der

When you decide to be a composer you don't have to write symphonies. You can write just little pieces which can be performed the next day, you know, you write a piece on tuesday and play it on thursday.

späteren Stücke, *Resolution* von 1986, ist auch so gebaut. In diesem Stück gibt es nur vier verschiedene Akkorde.«¹⁵

Resolution gleicht damit sowohl dem siebzehn Jahre älteren *Piano Piece 1969* als auch dem neun Jahre später entstandenen Stück *Familiar* von 1995. Seit Beginn seiner kompositorischen Laufbahn Ende der sechziger Jahre herrschen in Howard Skemptions Musik die gleichen Stilmerkmale: extreme Einfachheit, Kürze, Unmittelbarkeit, Statik sowie formal strukturelles, räumlich skulpturales Denken.

11 Hermann Kretzschmar in einem Gespräch mit dem Autor am 21.7.1996 in Frankfurt/Main.

12 Walter Zimmermann, a.a.O.

15 Howard Skempton im Gespräch mit dem Autor am 12.7.1996 in Leamington Spa.

14 Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986.

Eine Entwicklung ist bis heute nicht auszuma-
chen. »Ich glaube, daß sich das, was mir beim
Komponieren wichtig ist, kaum verändert hat.
Ganz zentral ist der architektonische Aspekt
und zum anderen mein Interesse an Material
und Klang, und wichtig ist auch die Struktur,
mein Interesse an einer ganz klaren Struktur,
an einer Musik aus einigen wenigen Sachen,
die innerhalb diese Struktur bewegt werden.
Das ist der Idee eines Mobiles aus Akkorden
von Earle Brown verwandt, die Idee von Ma-
terial, das sich wie bei einem Mobile bewegt.
Dabei denke ich auch in Materialblöcken, die
dann zusammengesetzt werden. Das alles ist
sehr wichtig für mich, und daran hat sich
nichts verändert.«¹⁶

Howard Skemptions Komponieren wurzelt

I like the idea to be a difficult
composer. I'm happy to be doing
something nobody else is doing.

im avantgardistischen Gedankengut der
sechziger Jahre. Skemptions Musik ist in die-
sem Sinne Avantgarde-Musik, zugleich aber
hoch aktuell. Denn die Stücke widersetzen
sich den reaktionären Tendenzen des Kompo-
nierens, dem Rückgriff auf romantisierenden
Ausdruck und der Unverbindlichkeit mancher
postmoderner Konglomerate durch ihre
Schlichtheit. Die Einfachheit in Skemptions
Musik ist der sinnliche Reflex ihres komposi-
torischen Konzepts. Die extreme Formulie-
rung der Einfachheit destilliert gewisserma-
ßen das musikalische Material, löst es von
seinen historisch gewachsenen Bedeutungen
ab, von Diskursivität und von Expressivität.

Skemptions Musik klebt nicht mehr an der
Espressivo-Tradition. Sie ist darüber hinweg
und spricht eine neue, zeitgemäße Sprache.

Obwohl Skemptions Stücke beim ersten Hören
beinah konventionell schön klingen, haben sie
etliche Widerhaken. Jede Note sträubt sich
gegen gedankenlosen Konsum und Vereinnah-
mung durch den Musikbetrieb. Wie zum Bei-
spiel soll man ein Zwei-Minuten-Stück in ei-
nen Klavierabend einbauen, und wer ist bereit,
einen Auftrag für ein solch kurzes Stück zu
erteilen? Für den Konzertbetrieb ist
Skemptions Musik »unpraktisch« und wirft
darüber hinaus dem Interpreten Knüppel zwis-
chen die Beine. Was zunächst ganz simpel
scheint, was jeder Laie scheinbar sofort vom
Blatt spielen kann, ist bei Berücksichtigung
aller Parameter höchst verzwickelt und verlangt
nach schöpferischen, mit zeitgenössischer und
vor allem mit improvisatorischer Musik erfah-
renen Musikern.

Einfachheit ist Howard Skemptions Schlüs-
sel zu einer Neu-Erfahrung des Klangs. Jetzt
kann der Klang den Bereich der hehren Kunst
verlassen und zu einem Stück Lebenspraxis
werden, denn: Komponieren ist wie Briefe an
Freunde schreiben: unmittelbar, direkt, ohne
tiefsinnig verborgene Bedeutungen. ■

*(Der Text basiert auf dem Manuskript einer Sen-
dung für den Bayerischen Rundfunk, die am 9.
September 1996 ausgestrahlt wurde.)*