

Stillgehaltene Musik

Zu Howard Skemptions Kompositionen

Von Walter Zimmermann

Cornelius Cardew zog in den 60er Jahren, als er in London sein Scratch Orchestra gründete, viele kreative Kräfte an, die auf kollektiver Basis neue Konzepte und musikalische Formen, vor allem im Bereich der notationslosen Vermittlung, erarbeiteten.

Eine klare Anti-Ästhetik grenzte sich ab von den etablierten Kreisen der Neuen Musik: zunächst mit anarchischen Zügen, dann zunehmend sich klärend zu einer dezidiert neuen Ästhetik. Die Bezeichnung „experimental music“ setzte sich durch und fand in dem Buch von Michael Nyman¹⁾ seine Festigung.

Der Großvater Satie, der Vater Cage bestärkten das neue Selbstbewußtsein, das zudem ermutigt durch die neuen Tendenzen der New Yorker Musikszene, zunehmend die Londoner Musik-Welt beunruhigte. Ein Schlüsselwerk dieser Zeit war Cornelius Cardews „Great Learning“, das nach Texten von Kung Fu Tse (Konfuzius) soziale Interaktionen zum Gegenstand musikalischer Strukturen machte. Cardews Haltung politisierte sich dann zunehmend bis zur vollkommenen Segregation in der Partei albanischer Kommunisten.

Verständlicherweise konnten diese Tendenz nur wenige teilen, vor allem diejenigen Komponisten nicht, deren neue Ästhetik, weniger an sozialen Strukturen und deren Einübung im gemeinschaftlichen Musizieren interessiert war, sondern deren Revolutionierung sich mehr abseits im Kern der kompositorischen Struktur selbst abspielen sollte. Gleich Satie, wollten sie inmitten einer akademischen, von Prüfungsangst und Überich beherrschten Musikwelt eine Musik besonderer Klarheit und Einsehbarkeit setzen, die direkter an dem Bewußtsein rütteln sollte, von dem sie wünschten es aufzugeben.

Einer dieser Komponisten um Cardew war Howard Skempton, der 1967 zu Cardew stieß und bereits in diesem Jahr seinen ästhetischen Standpunkt formulieren konnte: Die Konzentration auf Klang und die Kunst der knappsten Formulierung. Das Stück „A Humming Song“ aus diesem Jahr, sowie „Snowpiece“ und „September Song“ von 1968, schließlich das „Piano Piece 1969“ zeigen schon ganz Skemptions verschlossene Welt.

Ohne Entwicklung, sich drehend um wenige Akkorde, in zufälliger Anordnung sich ablösend, dabei sehr ruhig und leise zu spielen, mit kaum merklicher Vorwärtsbewegung, gemahnen sie an frühe Feldman-Stücke. Im Unterschied zu diesen sind Skemptions Stücke noch knapper in der Formulierung. 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. So gewannen seine Stücke zunehmend an schillernder Konkretheit. Titel wie „Waltz“, „Two Highland Dances“ deuten auf die Hereinnahme von Umgangs-Musik. Nun dient dies ihm nicht zum Zitat, sondern er arbeitet phänomenologisch damit, indem er das hörende Erkennen festhält, quasi die Bewegung des Walzers anhält, sie angehalten weiterspielt, also die sich bewegende Nicht-Bewegung gestattet. Die Wahrnehmung des Anhörens gerät zur Meditation, die die Essenz von Bewegung erfahrbar machen läßt. So wie Wittgenstein die Sprache an ihren Grenzen erkennbar machte, versucht Skempton Musik als Zeitkunst an ihrer Grenze zum Stillstand erfahrbar zu machen.

In Stücken wie „First Prelude“ von 1971 wird eine erweiterte harmonische Bewegung vorgestellt, die bar jeglicher Struktur wiederum zum Gegenstand des

1 Michael Nyman: „Experimental Music. Cage and beyond“, London 1974.

Anhörens wird und so erfahrbar wird, wie harmonische Wechsel an sich wirken. Das Wurzelgestrüpp über dem sich normalerweise unsere Musikblüten entfalten, wird freigelegt. Das Anhören wird zum meditativen Begreifen.

In dem Klavierstück „Quavers“ von 1972 wird durch einfache Wiederholung zweier sich ablösender Akkorde der rechten Hand durch wechselndes Kombinieren mit zwei Akkorden der linken Hand ein weiterer elementarer Prozeß erfahrbar: das harmonische Bezug-Nehmen als Spiel mit Bedeutungen; ein Prozeß, die Bedeutungen des Dominantischen oder Subdominantischen und durch das wechselnde Kombinieren eben das Relative dieser Bedeutungen, das historisch Verfestigte, aufzulösen.

Nun, dieses Auflösen wird durch die einfache Wiederholung vorangetrieben, die schließlich die völlige Austauschbarkeit der Bezüge suggeriert und zunehmend Bezüge überhaupt vergessen läßt, zugunsten der ins Hörfeld geratenen Aufmerksamkeit auf den Klang.

Ein weiteres Beispiel für Skemptions Gebrauch tonaler Mehrdeutigkeiten ist das Klavierstück „One for Martha“ von 1974. Hier passiert Ähnliches. Da das harmonisch ambigue Gebilde nicht rückgeführt, dafür aber wiederholt wird, löst sich beim Anhören auch die Erwartungshaltung auf, es rückgeführt hören zu wollen.

Diese Stücke geraten in die Nähe der frühen Stücke La Monte Youngs zum Beispiel der „Composition 1960 No. 10“: „Draw a straight line and follow it“ zu dem La Monte folgende Programmnotiz verfaßte:

Der Charakter dieses Stücks ist ebenso asketisch wie hedonistisch. Es verlangt totale Hingabe. (So wie: „Du hast dein Bett gemacht; nun leg dich drauf). Der Hedonismus reflektiert sich in der totalen Aufhebung von Zeit. Wir sollten diese Musik nicht als eine organisierter Zeit, sondern als eine geborgter Zeit definieren.

Wem, so kann man sich fragen, verlangt man nun Zeit ab. Wenn man sich an das Auflösen harmonischer Bezüge und Funktionen bei Skempton erinnert, möchte man sagen, man verlangt der überkommenen Folge – die Form folgt der Funktion – ab, sich in ihr Gegenteil zu verkehren. Hier sind wir wieder bei Feldmans Musik angelangt, in der eben die Funktion der Form folgt, der Form des tagebuchartigen Fließens musikalischer Ereignisse.

Nun stellt Skempton dieses Feldman'sche Formgefühl wieder auf die Beine, ohne das zu erreichen, was er überwinden wollte, ein paradoxer Vorgang, den Skemptions jüngste Auseinandersetzung mit konstruktivistischer Malerei zu erhellen hilft. Vor allem durch seinen Freund und Musikerkollegen Michael Parsons, der am Department of Fine Art in Portsmouth unterrichtet und dessen Musik bei weitem konstruktiver und abstrakter ist, gewann Skempton Verständnis für abstrakte Form jenseits des Historischen. So stellt er die Funktion/Form-Relation wieder auf die Beine, indem er sie in den Rahmen der reinen Form stellt. So gewinnt auch Struktur eine neue, geschichtslosere Bedeutung, ja Schwerkraft, die Feldmans Musik fremd ist.

Hier zeigt sich wieder ein Beispiel der so verschieden gearteten Lösungen ästhetischen Fortschritts in Europa und Amerika. Der amerikanische Künstler kann, wie Feldman einmal bemerkte, eine Situation verlassen und woanders weitermachen, der europäische muß die Struktur überwinden, nicht indem er sie verläßt, sondern von historischem Ballast und gesellschaftlichen Entfremdungen reinigt und neu definiert. Ästhetischer Fortschritt in Europa ist ein weitaus komplizierterer Vorgang als in Amerika. In Skemptions Musik kristallisiert sich dieses Dilemma zwischen Schwebezustand und Verankerung in seinen jüngsten Stücken, in denen er zunehmend über die Interdependenz von Struktur und Material nachdenkt, die Idee der Konstruktivisten aufgreifend, daß alle wahrnehmbaren Beziehungen innerhalb eines gesteckten Felds so einsehbar und klar wie möglich zu formulieren sind. Die strukturelle Idee muß in totaler Übereinstimmung mit ihrer physischen Verwirklichung stehen.

Dieser Anspruch an Objektivität meint nicht, daß auf Ausdruck verzichtet werden soll. Im Gegenteil: die Expressivität soll nur losgelöst werden von historisch überholten „Als ob“-Gesten und eingelöst werden durch die Klanglichkeit selbst, so daß der Komponist nicht mehr zum Ausbeuter seiner Materialien wird, sondern zum Mittler zwischen Material und Wahrnehmung. Und dies ist das wahrhaft Experimentelle an Skemptions Musik, daß er in der Wahl seiner Materialien äußerlich eher als Traditionalist erscheinen mag, was nicht das Schlechteste wäre, daß er

die Instrumente, mit denen seine Musik gespielt wird zu Klangobjekten ihrer eigenen Geschaffenheit werden läßt.

Ganz deutlich wird dies bei den Stücken für Akkordeon, einem historisch zwar auf anderer Ebene angesiedelten, aber ebenso wie das Klavier abgenutzten Instrument. Skemptions stillgehaltene Musik, die sich bewegende Nicht-Bewegung kann durch nichts sinnfälliger erscheinen, als durch den äußerst langsam sich öffnenden und schließenden Blasebalg des Akkordeons. Als das Volksmusikinstrument schlechthin gerät es von dieser Allgemeinheit des Gebrauchs in eine Allgemeinheit des Klangobjekts, des Elementaren, des Atems.

Dieses Doppelte von Konkretheit und Abstraktion in einem ist das Faszinierende an Skemptions Musik, und sie wird eingelöst in Klängen elementarer Klarheit durch die hohe Kunst der Reduktion.

Das Ringen um elementare Formen des Ausdrucks scheint, obwohl (gottseidank) derzeit von den offiziellen Zukunftsmachern, den nur zur Hälfte Reichen, noch verfemt, der eigentliche Durchbruch dieses Jahrhunderts zu werden, ähnlich dem Durchbruch zur abstrakten Kunst in der Mitte dieses Jahrhunderts. Viele kleine Lösungen schwelen noch im Untergrund, eine davon ist die von Howard Skempton. Keiner könnte das Zukünftige an Skemptions Musik treffender ausdrücken als Michael Parsons, ein Mitstreiter aus den „free-and-easy“-Tagen des Scratch Orchestras:

Die elementare Einfachheit und Klarheit von Howard Skemptions 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 paradox, die frei jeglichen Dramas und Selbstaushdrucks, reduziert zu Essentiellem und bar jeglicher technischen Aufwendigkeit ist. Es mag nicht immer klar sein, angesichts der Ökonomie der Notation, wie schwierig es doch ist, die Zurückhaltung und „Uninteressiertheit“ aufzubringen, die für eine erfolgreiche Realisierung dieser Stücke notwendig ist. Trotzdem bietet solch unpräzise Strenge und Integrität ein,- überzeugende Alternative zu den ablenkenden Neuheiten und zu emotionalem Gestikulieren, das so charakteristisch ist für viele Neue Musik. Skemptions Musik schlägt andere Werte vor, musikalisch und sozial. Schließlich ist es angemessen, sich an den Bildhauer Brancusi zu erinnern, mit dessen Werk Skempton etwas gemein zu haben scheint: Einfachheit ist nicht ein Ziel, aber man gelangt zur Einfachheit trotz einem selbst, wenn man sich der wahren Bedeutung der Dinge nähert'.²

² Dieser Satz von Brancusi, so hoffe ich innigst, wischt all die Erinnerungen an den Irrweg des Begriffs „Neue Einfachheit“ aus, der anfänglich für Musik, ausgehend von Erik Satie über John Cages „Cheap Imitation“ zu den stillen Lösungen eines Michael von Biel, Howard Skempton etc. hätte führen können, wenn er nicht von einer hysterischen Journaille zunächst abgetan, dann ins falsche Lager transportiert, in diesem Lager schließlich zu monografieartigen Publikationen erblühte, dieser neue Öffentlichkeitswert von cleveren Verlegern für ihre jungen Komponisten-Labels zunutze gemacht werden sollte. Der Schuß, der dann nach hinten los ging, beschäftigt heute noch diese Komponisten des falschen Lagers, sich von diesem Begriff zu distanzieren, der nun wie eine Klette an ihnen hängt. Der Autor dieses Artikels kann seine Genugtuung darüber nicht verbergen. Hat er doch nicht geahnt, daß er einst mit diesem „Name dropping“ in einer WDR-Kantine so viel Verwirrung anstiftete, in Abwandlung eines Morton-Feldman-Zitats könnte man sagen: The music world makes plans, music laughs! All das hat Komponisten wie Skempton nicht berührt, da ihre Musik im verborgenen blüht!

Howard Skempton Werke (Auswahl)

1967 A Humming Song für Klavier
1968 Snowpiece für Klavier
September Song für Klavier
1969 Piano Piece 1969
1970 Waltz für Klavier
2 Highland Dances für Klavier
1971 First Prelude für Klavier
Prelude für Horn
Two Mid-Course Corrections für drei Stimmen
May Pole (offene Besetzung)
1972 One for Molly für Klavier
Quavers für Klavier
Simple Piano Piece
Not-very-long Song für Stimme und Akkordeon
Lament (offene Besetzung)
1973 Intermezzo für Klavier
Sweet Chariot für Klavier
Riding the Thermais für Klavier
Slow Waltz für Klavier zu 3 Händen
Eirenicon für Klavier
Rumba für Klavier
Bends für Violoncello
1974 One for Martha für Klavier
Quavers 2 für Klavier
senza licenza für Klavier
Invention für Klavier
Tender Melody für Klavier
Gentle Melody für Akkordeon
Hart Sounds für zwei Stimmen
Embers 2 für zwei Stimmen
Equal Measures für zwei Trommeln
Drum Canon für zwei Trommeln
1975 Second Gentle Melody für Klavier
Collonade für Klavier
Quavers 3 für Klavier
passing fancy für Klavier
Deeply shaded für Akkordeon
Summer Waltz für Akkordeon
Ada's Dance für Akkordeon
Equale für zwei Baritonhörner
Surface Tension für Flöte, Violoncello und Klavier
Surface Tension 2 für Flöte, Violoncello und Klavier
Two Drum Trios für drei Trommeln
Prelude für Flöte und Streichtrio
1976 Chorale für Klavier
Surface Tension 3 für Klavier
One for the Road für Akkordeon
Two Movements für Flöte
Duet für Klavier und Woodblocks
Wipe für zwei Trommeln
Wipe 2 für zwei Trommeln
Drum Canon 2 für zwei Trommeln
Acacia für zwei Trommeln
Impromptu für zwei Baritonhörner
Autumn Waltz für zwei Baritonhörner
Hornplay für zwei Baritonhörner
1977 June '77 für Klavier
Eirenicon 2 für Klavier
Saltaire Melody für Klavier
Children's Dance für Akkordeon und Klavier
1978 Eirenicon 3 für Klavier
Postlude für Klavier
Memento für Klavier
merry-go-round für Akkordeon
Pendulum für Akkordeon
3 Summer Sketches für Akkordeon
Tuba da caccia für Tuba
Intermezzo für Viola und Horn
Air Melody (offene Besetzung)
1979 Friday's Child für Klavier
Air für Klavier
Melody for a first Christmas für Flöte
Tuba d'amore für Tuba
Melody für Horn
Briefing für zwei Hörner
Scherzo für zwei Hörner
Trio für drei Hörner
1980 Trace für Klavier
Break für zwei Trommeln
Fabric für zwei Trommeln
Preamble für zwei Trommeln
Song at the Year's Turning (Text: R. S. Thomas) für vierstimmigen gemischten Chor
Chorales für Orchester
1981 Campanella für Klavier
Outline für Klavier zu drei Händen
Breather für Violoncello
From the palm trees für Stimme und Klavier
Willow für Stimme
1982 Campanella 2 für Klavier
Well, well, Cornelius für Klavier
Seascape für Klavier
Campanella 3 für Klavier
Suite für Akkordeon
Prelude für Violine
Laburnum für Stimme und Klavier
Mountain Ash für Stimme und Klavier
Alice is One für Stimme und Klavier
Tree Sequence (1981/82) enthält:
From the palm trees (1981)
Willow (1981)
Laburnum (1982)
Mountain Ash (1982)
Duet (1976)
Highland Melody (offene Besetzung)
1983 Beginner für Klavier
Breathing Space für Akkordeon
Call für Klarinette
Chain für Akkordeon und Klavier
Wedding Tune für Violine und ,autoharp'
Lullaby für Klarinette und Violoncello
Second Tree Sequence für Singstimme und Klavier, enthält:
Tree, leafless
Under the Eider
Aspen Trees
Pigs could Fly für Singstimme und Klavier
The Gipsy Wives Song für Mezzosopran, Flöte, Oboe, Vibraphon und Klavier
Recessional (offene Besetzung)
Christmas Melody (offene Besetzung)