

# NY MUSIK

## Nicolaus A. Huber - ett tonsättarporträtt

- Clash Music** (1988) - Roger Carlsson, cymbaler
- Darabukka** (1976) - Kristine Scholz, piano
- Der Ausrufer steigt ins Innere** (1984)  
- Chrichan Larson, cello
- Traummechanik** (1967) - Roger Carlsson, slagverk  
Maria Nyberg, piano
- paus----
- dasselbe ist nicht dasselbe** (1978)  
- Roger Carlsson, liten trumma
- Informationen über die Töne e-f** (1965/66)  
- Svenssonkvartetten  
Anna Lindal, Staffan Larson, fiol  
Michael Larson, viola  
Chrichan Larson, cello

Torsdag 11 oktober 1990 kl. 20.00



Museet, kulturhuset, Borås



Entré 30:- Medl. fri entré

**Nicolaus A. Huber** - inte att förväxla med vare sig Klaus Huber eller Klaus K. Hübler - föddes 1939 i Passau i Tyskland. Efter kompositionsstudier för Franz Xaver Lehner och Günter Bialas, samt deltagande i Stockhausens kollektivkompositionsprojekt Ensemble i Darmstadt 1967, studerade han i Venedig för Luigi Nono, vilket lär ha varit en upplevelse på både gott och ont. ("...när man visade honom något hängde han alltid upp sig på detaljer, han tittade alltså t.ex. på en sida, och ur denna sida valde han ett utsnitt lodrätt i partituret, det kunde exempelvis vara en och en halv fjärdedel, och inom detta utsnitt analyserade han fram alla så att säga tonala element, allt gammalt tänkande som var maskerat genom några avvikande spelsätt - det var egentligen hans metod.") (När Nono nyligen avled tillägnade Huber honom ett märkligt, litet, men oerhört kraftfullt pianostycke: Statement zu einem Faustschlag Nonos - för övrigt ett av få sympatiska inslag i de i hög grad smaklösa hyllningarna till hans minne.) 1969-71 medverkade Huber också i Josef Anton Riedls ensemble. Sedan 1974 är han kompositionsprofessor i Essen.

Trots att Hubers musik alltid ger ett mycket enhetligt intryck har den flera ingångar och utspelar sig på flera plan - från ett tekniskt abstrakt via ett närmast programmusikaliskt till ett rent folkligt. Sålunda bygger exempelvis cellostycket Der Ausrufer steigt ins Innere dels på ett, om inte tydligt, så dock program, dels på ett strängt matematiskt ordnande av flertalet musikaliska parametrar, med ett i alla leder förskjutbart axelsystem, så att förändring på en punkt automatiskt leder till förändringar också på andra punkter. Denna sammansatthet, där det abstrakta och det sinnliga går hand i hand, föranleder Helmut Lachenmann att beskriva Huber som klangmagiker och -kirurg i samma person. Kanske kan man säga att hans musik saknar "mellanregister" - den vägrar att vara "lagom"; å ena sidan opolerad, närmast rå, å den andra med en förbluffande övertonsrikedom, ett spel med de skiraste, mest eteriska klanger.

Ett av tonsättarens kännemärken är vad han kallar rytmisk modulation, d.v.s. gradvis övergång från en rytm till en annan (ex. från  till ) , något som kan studeras särskilt i "rytmstyckena" dasselbe ist nicht dasselbe och Darabukka. I dessa finns också exempel på en mer "folklig" attityd; Huber

som är politiskt engagerad med marxistiska förtecken, väver - liksom Christian Wolff, men till skillnad från Nono - gärna in politiska sånger i sina verk. I det förra citerar Huber således egna sånger ur politiska revyer, och i det senare klingar en "solidaritetklangaktion" för Chiles folk; El pueblo unido jamás sera vencido! Som framgår av den följande intervjun, gjord av Reinhard Oehlschlägel, har Huber särskilt intresserat sig för en "entonig" musik, vilket för tankarna till Bernd Alois Zimmermann och det ettstrukna d som går som en röd tråd genom flera av hans verk, både genomträngande och smärtsamt skärande som i operan Die Soldaten, och som en stilla horisont i avskedsverket Stille und Umkehr. Liksom Zimmermann - och Lachenmann - måste också Huber betraktas som expressionist - men inte självcentrerad eller självömkande, utan tvärt om medkännande.

Det är ju uppenbarligen så att i vissa sammanhang, i vissa av Dina stycken, finns något som vi skulle kunna kalla en identifikationsreaktion. Ungefär så här: nu gör jag med full kraft nå't som jag identifierar mig väldigt mycket med, nu är det jag som är konstnären, som håller fram något inför massan, i protest mot det här... receptionssammanhanget kanske vi kan kalla det, mot vad som brukar hända i vanliga fall. Och kanske också: jag går avsiktligt över gränsen för god smak, för vad som är möjligt.

-Ja, det stämmer. Men det är inte så att jag inte själv har upplevt t.ex. dom långa tonerna, det har jag alltså verkligen övat. I Venedig - då var jag ensam i rummet och hade väldigt gott om tid - då övade jag med kortvågssignaler om förhållandena var lämpliga, då övade jag i timmar på att verkligen tänja ut tonernas längd. Jag använde alltså kortvågsbandet på en transistorradio för att få fram bestämda klanger; där har man möjlighet att arbeta med stora enheter, t.ex. ett lågt brum som varar i två minuter, där man alltså uppfattar stora enheter som en enhet och inte sönderstyckade, eller säger: nu tappar jag orienteringen, det är ju långtråkigt, eller då stänger jag av, eller jag måste anstränga mig lite extra. Alltså att öva stora tidsenheter, som i musiken annars är uppdelade. Det övade jag mycket, i timmar och dagar och veckor, och just då

skrev jag Epigenesis III, stråkstycket, och där förekommer min dittills längsta ton som varar i två minuter och som avbryts nå'nstans i mitten. Och jag övade verkligen i veckor om den längden stämmer. Först därefter kommer mina verkligt långa toner. (...)

Kan vi hålla fast vid två aspekter när det gäller det här. Den ena vore då den som jag nämnde tidigare: att hålla fram något som står i motsats till dom normala smaknormerna. Att helt enkelt på ett smärtsamt sätt visa att här är jag. Och kanske den andra aspekten, som exempelvis förekommer om och om igen i Stuckenschmidt-estetiken: någon upptäcker nya dimensioner eller någon sensibiliserar musiken, på tidsplanet så att säga - vad är det då som är avgörande, vad är det som inverkar då, och vilken funktion har det å andra sidan egentligen för Dig nu?

-Jo, jag kommer fortfarande mycket väl ihåg det. Jag åkte vid ett tillfälle buss från ett sjukhus - det låg långt borta, det var egentligen snarare ett sanatorium - till München. Under den här bussfärden tillbaka till München fick jag idén att bygga mitt samlade verk - på den tiden tänkte jag fortfarande ända fram till livets slut - alltså på att bygga mitt arbete på en ton...

På en enda ton?

-Ja. Och det var alltså omkring '59-60. Och då skrev jag ett partitur för violinsolo. Och där bestod varje sats, det var sex satser, och varje sats bestod av en tonhändelse. Så började det alltså. Det var till att börja med ännu ganska primitivt tycker jag...

Sex extremt korta satser?

-Javisst. Där fanns bara en tonhändelse, det kan t.ex. ha varit ett pizzicato, det hade alltså ännu ingenting med långa toner att göra, utan helt enkelt bara att en isolerad ton uppfattas som musik, och inte bara en kombination av toner. Det var det så kallade "svarta" partituret, jag hade nämligen bundit in det i svart. Jag studerade inte komposition på den tiden, utan som musiklektör läste jag vanlig harmonilära och där hade jag herr von Forster, och honom visade jag vad jag hade

gjort. Jag har alltså alltid visat fram mina kompositioner som nå't naturligt. Och han är en ytterst tillbakadragen man, en mycket fin man, och när han såg vad jag gjort brast fördämningarna för honom och han skrattade så att tårarna rann. Så började det alltså. Och min önskan att göra musik av en ton eller av väldigt lite material kunde jag aldrig riktigt uppfylla. Nästa viktiga steg var nämligen min stråkkvartett, som jag kallade Informationen über die Töne e-f. Där är visserligen huvudmaterialet genomgående e och f, men det är oerhört inlindat. Där finns det alltså en massa toner, och det finns också former med enskilda strukturblock som har en egen karaktär. Den fick alltså ett oerhört positivt mottagande, men ur min synvinkel var det ändå på något sätt ett orent språk. Jag har alltså alltid betraktat tonen i sig som något som om möjligt inte får förändras, så att jag istället kan förändra mig själv - det har jag alltid betraktat som ett renare språk. Och allt vad som tillkommer av hantverk och struktur - detta med att gå in på beräkning av effekter: alltså nu är det redan för långt, nu måste jag ändra, nu måste det gå snabbare, eller nu måste den tonen bort, nu måste det komma nå't nytt, eller volymen måste förändras, alltså dom här typiska retningsmekanismerna som man lär i kompositionsundervisningen - dom föraktade jag nå't oerhört, och jag tog kraftigt avstånd ifrån det, och det ledde till att jag alltmer började skriva stycken där denna renhet förverkligades för mig. Det är alltså fråga om just det Du sa nyss, den här identiteten med mig själv och den här aggressionen. I stråkkvartetten lindade jag in allt, eller hur, och då blir det populärt, och se'n när du inte lindar in det, då är man som en missionär som kämpar för nå't som han tycker är viktigt men som ingen människa begriper. Och detta hade också i nå'n mån stöd i Darmstadt-avantgardismen. Att uppfatta detta uttänjande av tidsenheter och mycket större grundenheter... det tror jag är ett drag som man kan uppfatta i Stockhausens stycken exempelvis.

Hur kom Du över huvud taget fram till det här med en ton? Det är ju ändå så - jag vet inte exakt hur det var i Ditt fall - att ett barn växer in i musiken som en helhet, genom, vad vet jag, godnattvisor eller genom nå't annat som det hör i huset, kyrkklockor eller radion eller vad som helst; men att reducera

musiken till en enda ton, det innebär ju redan en kraftig abstraktion, det är ju inte nå't som finns från början.

-Men jag har en böjelse för det, en särskild böjelse. Eftersom Du frågar just hur det kommer sig, kom jag att tänka på att jag spelade orgel när jag gick i skolan. Då var jag kanske 15 år, och hemma finns det två orglar, en kororgel och baktill finns ett spelbord där man kan spela. Jag spelade alltså där framme, och då spelade jag oavbrutet ett C-durackord. Jag slog an, höll kvar, lyfte händerna och tog paus. Jag slog an, höll kvar, lyfte händerna och tog paus. Tills plötsligt den riktige organisten kom in, och där uppe, vid den övre orgeln slog han av motorn; och jag tryckte ner tangenterna med full kraft - och det kom ingenting. Alltså det var egentligen redan min första upplevelse då jag så att säga i min kammare improviserade och prövade något, då man via en händelse, och i detta fall genom upprepandet av en händelse, på nå't sätt gestaltar musikalisk tid. Och så denna människa som helt brutalt slog av strömmen, och som verkligen avbröt mig i mitt koncentrerade tillstånd.

...avskuren från musiken...

-Ja, verkligen brutalt, och han, som ju faktiskt var mycket musikalisk, stängde ju också av på precis rätt ställe. Den satt verkligen helt perfekt, den här tomheten som följde, denna icke-klang.

Du musicerade för Dig själv, inte för andra?

-Ja, jag var min egen lyssnare, och jag minns också att jag på den tiden skrev så'nt som Balett för en galning eller nå't i den stilen, där också särskilda melodiavsnitt, som kanske hade tre eller fyra toner, upprepades oavbrutet.

Vad var då den viktigaste inspirationen?

-Under studietiden var det, bortsett från vad jag hade hört, Webern och Ligeti som var den viktigaste inspirationen. Ligeti gjorde då en serie program i bayerska radion där han analyserade Weberns samtliga verk, och dom hörde jag nästan allihop, och tack vare ett stipendium kunde jag köpa den första kompletta inspelningen med Robert Craft och också några partiturer.

Jag kommer ihåg op 24, op 21, op 9 - Bagatellerna, op 5 för stråkkvartett, op 6 för orkester, och dom studerade jag alltså rätt så grundligt. Dom stycken jag skrev då, dom hade dom här parvisa grupperna som Webern började med - alltså alltid två toner som överensstämmer med varandra eller som utvecklas genom utveckling av en parameter...

...i den seriella kompositionen...

-Ja, fast jag tänjde isär mycket mer. Jag skrev alltså stycken där det var två toner, sedan en lång paus, en ton, lång paus. Språket var alltid mycket mer uttänjt i tiden än hos Webern. Det enskilda förstärktes alltså ytterligare, och jag tror också att det hänger ihop med detta med den långa tonen. Alltså att uppleva det lilla mycket mer konkret och mycket intensivare än vad som är fallet i vanlig musik.

Fanns det lika viktiga influenser eller stycken som intresserade Dig när Du gick för Bialas?

-När det gäller estetiken påverkade Cage, Kagel och Schnebel mig naturligtvis, men inte så mycket genom partiturstudium utan mer genom den atmosfär som dom här styckena förmedlade.

Vad hos Cage menar Du nu t.ex.? Vilket stycke, vilken atmosfär i vilket stycke, vad såg Du, eller uppfattade Du var nå'nstans?

-Ja, t.ex. den här estetiken att toner bara skall vara sig själva, det var som att gjuta olja på min inre eld. Saker som jag hade funderat på länge fick jag äntligen höra från tonsättare som var betydelsefulla. Det var ett stöd, medan jag aldrig fick nå't stöd på musikhögskolan eller av människor som jag visade nå't för, utan det betraktades alltid som nå't svårfattbart, där alltså t.ex. hantverket inte spelade nå'n roll längre, eller satstekniken, (...) och då hittade jag äntligen en tonsättare som inte heller tog nå'n hänsyn till det europeiska eller akademiska sättet, och det påverkade mig väldigt mycket. (...)

### Clash Music - solo för ett par cymbaler

"Vem älskar inte de mekaniska musikinstrumentens förtrollade värld, deras mekaniska musikteater med trummor och cymbaler - som drivs av klubbor vilka sätts igång såsom av en osynlig hand - eller med naturtroget återgivna figurer, vars fingrar rör sig i takt med musiken, som blinkar med ögonen och ler, och som t.o.m. kan buga sig?

Att klä ut sig till en sådan figur och spela ett solo på ett så gladlynt instrument som ett par cymbaler var min idé bakom Clash Music.

Stycket skulle passa in var som helst, vara fullt av mini-teatraliska associationer samtidigt som det över huvud taget inte skulle anpassa sig till idén om en förklädnad. Uttrycksfullhet avslöjar."

Clash Music ingår i slagverkskvartetten Herbstfestival (1988).

Darabukka för piano är ett av de Huberverk som kommer närmast hans ungdoms ideal om en entonsmusik - mycket beroende på själva ämnet: "Darabukka är en arabisk trumma - idag använd främst av vagabonder - som kan alstra två ljud, ett högt och ett lågt. Genom att täcka för trummans nedre öppning dämpas det låga ljudet så att bara det höga återstår. Dessa egenskaper överförs på pianot. Att trummans namn får tjäna som titel antyder att Darabukka är ett rytmstycke för piano. Ciss'-tangenten behandlas som en trumma, och alla möjliga finger- och handkombinationer används för rytminstrumentationen. (Stycket torde vara ett av mycket få i vilka fingersättningen är en viktig del av kompositionen.) Övertonsklanger (som uppstår genom stumt nedtryckta tangenter) och spegelintervall (tonerna under resp. ovanför ciss' utgör en proportionell spegling av varandra) utgår också från darabukkans klangrikedom."

### Der Ausrufer steigt ins Innere

"Utroparen - neutral tillkännagivare och inbjudare - den som talar offentligt men som inte säger något av egen drift, stiger in i det subjektiva inre, blåser upp sig, låter allt det privata och avskilda spricka, förvandlar sin verksamhets verktyg - rop, rytm, tempo - från något neutralt allmänt till något subjekt-specifikt, och stiger fram, nu som ett utropande jag fullt av inre intensitet."

Helmut Lachenmann, som också var elev till Nono och som lärde känna Huber vid denna tid, ger följande karakteristik av sin fyra år yngre kollega och ett av dennes tidiga verk:

"Hans musik genomlyser och upptäcker (d.v.s. avtäcker): å ena sidan det klingande in i dess minsta vibrerande partikel, men den riktar också uppmärksamheten på det inre spektrat genom att filtrera bort delar av detta och därigenom frilägga andra. Detta bygger på ett högsensibelt gradvis utformande av klangen, en klangteknik som med nödvändighet också är en tidsteknik. Å andra sidan medvetandegörs inte bara vad som i fysikalisk mening vibrerar i klangen, utan också de svängningar som framkallas inom oss själva - och just detta tillhör den åsyftade lyskraften: de betydelser, minnen, arkaismer och trauman, direkt verkliga eller samhälleliga, som klangen förkroppsligar inom och inför oss. (...)

Sålunda förefaller mig Huber vara samtidigt magiker och kirurg, drömmare och mekaniker: en som celebrerar klangerna som signaler och dissekerar dem som objekt. Och åhörarna förvandlas samtidigt till angripna och till skarpa iakttagare. Hans idiom utgörs av en samverkan mellan bådadera kategorierna.

Traummechanik från 1967 är ett tidigt verk i vilket denna dubbla aspekt väl förefaller så fräsch eftersom Huber just där för första gången verkar ha upptäckt möjligheten av detta samtidigt fascinerande och anspråkstagande klangliga samband både i materialet och inom sig själv. I sin senare utveckling som kompositör har Huber medvetet studerat detta klangliga medsvängande som han i Traummechanik trevade sig fram till på ett väl närmast sömngångaraktigt sätt, och han har ständigt förmedlat resultatet på nya sätt. Lyssnandet är för honom alltid en fråga om att i samma mån både uppleva och lära."

Huber själv ger följande verkkommentar:

"Titeln Traummechanik (Drömmeknik) ger en antydning om kompositionstekniken. Musiken är inte komponerad utifrån en seriell ordning utan utifrån 'principer'. Dessa principer är härledda ur drömmens mekanik. Det handlar alltså inte om drömmusik, och principerna har heller inte samma betydelse som i drömverkligheten, utan är mekaniker som får en egen betydelse enbart i musiken - även om våra anlag för att ha bestämda reg-

ler i drömmekniken säkert också kan hjälpa oss i vår förståelse av musiken.

De använda mekanikerna är:  
överdriven - underdriven  
fängslad - befriad - naturlig  
transponerad

De har i generaliserad form övertagits från drömmen, som ju använder sig av s.k. täckbegrepp och som då också införlivar naturliga företeelser (ex. kalla fötter, tända lampor, morgonljud etc.) och för in dem i drömverkligheten. I denna kommer förhållanden mellan sinnliga fenomen till uttryck. Efter dessa principer har förhållanden som rör klangfärgs-, ton- och strukturkaraktäristika komponerats. Det är en musik vars spänning uppstår ur förhållandet mellan det som just har klingat och något (x... y...). Den kräver fantasi."

Även om tidselementet, rytmen och den rytmiska gestiken är av avgörande betydelse i all Hubers musik är dessa drag särskilt framträdande i dasselbe ist nicht dasselbe, som han bredvid Darabukka och orkesterverket Lernen von räknar som sina "rytmstycken". Det spänningsmoment som uppstår när tonhöjdsinstrument behandlas som rytminstrument faller här bort, och i stället arbetar tonsättaren med kontraster mellan olika tekniska spelmöjligheter och anspelningar på trumman som historiskt, socialt och psykologiskt fenomen. För att ytterligare belysa dessa fenomen hänvisar Huber också till det följande avsnittet ur Heinrich Heines Reisebilder. Men, betonar Huber, att arbeta med historiska och sociala allusioner på ett enbart citerande sätt vore ohistoriskt, och styckets titel kan mycket väl tolkas som ett uttryck för tonsättarens syn på såväl musiken som historien - det samma är inte det samma...

"Man måste lära känna språkets själ, och detta gör man bäst genom att trumma. För tusan! Hur mycket har jag inte den franske trumslagare att tacka för som så länge var förlagd hos oss och som såg ut som en djävul men ändå var så hjärtegod och trummade så helt fenomenalt.

Han var en liten rörlig figur med en fruktansvärd svart mustasch, under vilken de röda läpparna trotsigt putade ut medan de eldiga ögonen kastade blixtrar. Jag som var en liten

pojke hängde tätt intill honom som en igel och hjälpte honom att putsa hans knappar spegelblanka och vitfärgade hans väst med krita - ty Monsieur Le Grand ville gärna göra sig till - och jag följde honom också när han gick på vakt, efter appellen och efter paraden - där gällde inget annat än vapenputs och uppsluppenhet - tiden när allt var en fest är förbi! Monsieur Le Grand talade bruten tyska, bara de viktigaste uttrycken - bröd, kyss, ära - men på trumman gjorde han sig lätt förstådd. Om jag t.ex. inte visste vad ordet 'liberté' betydde, så trummade han Marseillaisen - och jag förstod honom. Visste jag inte betydelsen av ordet 'égalité', så trummade han marschen 'Ca ira, ca ira... upp med aristokraterna i lyktstolparna!' - och jag förstod honom. Visste jag inte vad 'betise' var, så trummade han Dessaumarschen, som enligt Goethe också trummas i Champagne - och jag förstod honom. En gång ville han förklara ordet 'l'Allemagne' och trummade den simpla urmelodi som man har hundar att dansa efter på marknaderna, nämligen dum-dum-dum - jag blev sur men förstod honom."

"Stråkkvartetten Informationen über die Töne e-f tillkom 1965/66. Tonhöjds materialet består huvudsakligen av tonerna e och f. Andra tillkommande tonhöjder har som enda funktion att bilda en särskild omgivning och belysa e och f på ett särskilt sätt. Genom de båda tonernas ständiga närvaro (i olika läge, längd, färg och volym) tvingas man, sedan ett slags avmattningsinträtt, att höra tonerna som på ett nytt sätt: De framträder i sin 'epifani' (Tomas av Aquino, Joyce)."