

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

Josef Matthias Hauer

– preludier, melodier och kanoner

Preludium: **Peter Hansen: World News 88**

Zwölftontechnik: kanon III:5 – IV:2 – IV:3 – IV:5 – IV:1 – III:3 (1925)

Zwölftontechnik: kanon III:5

Präludium für Celesta (september 1921)

Präludien für Klavier (Celesta) oder Harmonium op. 25 (odat.) *

Melodien für Klavier (Celesta) oder Harmonium op. 27 (11 oktober 1921)

Präludium für Celesta op. 46 (17 december 1921)

Präludium für Celesta op. 47 (21 december 1921) *

Präludium für Celesta op. 48 (2–5 januari 1922) *

Präludium für Celesta op. 49 (26 januari 1922) *

Klavierstück op. 50:2 (= op. 20:5) (12 april 1922)

Klavierstück op. 53:1 (= op. 20:10) (19 april 1922)

Zwölftontechnik: kanon III:5

* sannolikt uruppförande

Zwölftontechnik: kanon III:5 – IV:2 – IV:3 – IV:5 – IV:1 – III:3

Postludium: **Igor Stravinsky: Postlude ur Requiem Canticles** (1965–66)

Peter Hansen: Aeroair (24 maj 2007) – uruppförande

Björn Nilsson – orgel, celesta

Pontus Kettil, Lena Persson – piano, Anna Nilsson – orgel

Tisdag den 1 september 2009, kl.19.00

Caroli kyrka, Borås

”Det är ingen lätt uppgift att ta till orda i fallet Hauer, just eftersom man egentligen måste börja från början”, skrev en gång Hauer-kännaren Hermann Pfrogner. Så sant. Alltså tar vi det från början, men försöker åtminstone hålla igen.

Problemet för den som skriver om Hauer är nämligen att det gärna blir väldigt omständligt. Ingen annan tonsättare lockar i så hög grad till analys (ni skulle se de tyska avhandlingarna), men ingen undandrar sig heller analys så effektivt. Aldrig så många tabeller eller flerdimensionella analyser förmår ju nå bakom rena teknikaliteter.

Josef Matthias Hauers (1883–1959) verk kan grovt indelas i tre perioder. Den första (opus 1–18, 1912–1919), som huvudsakligen omfattar pianoverk och sånger, kan beskrivas som atonal och expressionistisk. Hauer är fortfarande i hög grad ett barn av sin tid. Han prövar sig fram intuitivt och har ännu inte funnit en klar strukturell grund. Musiken kännetecknas av en osedvanlig klanglig tyngd – här ”gör sig en viss melankoli och ett visst svärmod gällande”, som han själv senare uttryckte det. 1919 – för övrigt samma år som Hauer, ännu inte 40 år gammal, på grund av nervbesvär förtidspensioneras från sin tjänst som lärare – kommer den första och väl mest avgörande vändpunkten. Det är då han ”finner tolvtonslagen” och komponerar det allra första konsekvent genomförda verket i tolvton, *Nomos op 19*, flera år före Schönberg för övrigt, som ju är den som i långliga tider fått äran som tolvtonens upphovsman. En historieskrivning som Hauer naturligtvis vände sig emot, bland annat med följande brevstämpel (Andlig upphovsman och (trots många efterapare!) fortfarande den ende som känner och förstår tolvtonsmusiken):



Der geistige Urheber und
(trotz vielen Nachahmern!)
immer noch der einzige
Kenner und Köhner der
Zwölftonmusik

Den andra vändpunkten, som inträffar 1939–40, är när han når fram till vad han kallar tolvtonsspelet. Från 1940 och fram till sin död 1959 benämner Hauer så gott som samtliga verk just Zwölftonspiel. Här rör det sig om strängt formaliserad musik, men nu är den ljus och lätt, dansant rentav, med en närmast improvisatorisk karaktär. Jag brukar säga att den låter som om Hoagy Carmichael komponerat *Kunst der Fuge* i tolvton. Hoagy Carmichael för den lätt gungande Stardust-harmonikens skull. *Kunst der Fuge* för ordningens och allvarets skull, men även spelfullhetens. Och tolvton, därför att det uppenbarligen är vad det handlar om – trots att det inte ett ögonblick låter som ”tolvtonsmusik”. Detta är musik som är ”fulländad”. Den sätter upp sina egna ramar och utför exakt vad den skall inom dem. Hauer själv betraktade den som en återspeglning av kosmiska principer, men var noga med att poängtera att han *upptäckt* dessa principer – inte *skapat* dem: ”Om någon säger att jag har konstruerat, så måste jag säga ’ursäkta mig, men den

äran kan ni inte tillskriva mig, den får ni överlåta på den gode guden, ty det är han som konstruerat det. Det är nämligen han som konstruerat kristallerna, växterna, djuren och människorna, liksom solsystemen och Vintergatan. Åt honom måste ni överlåta äran, ty han har gjort också denna musik. Alltså inte *jag*, eller hur? Sådana anspråk har jag inte, så skicklig är jag inte!”. Mer därom vid ett senare tillfälle.

[Men redan nu kan ni passa på att avnjuta en filmsnutt där Hauer talar med sin gode vän Johannes Schwieger om tolvtonsspelet (Youtube, skriv Josef Matthias Hauer, så är det en av de översta träffarna). Det är en underbar liten pärla, särskilt för den som är bekant med den wienska dialekten av den österrikiska varianten av det tyska språket. Man får nästan Åsa-Nisse och Klabbarparn i tankarna. Passa då för all del även på att se sagda herrar samt en ung gosse som sjunger och spelar cittra (samma adress, skriv Rund pojke sjunger). Gossen i fråga heter Christer Falkenström. Om honom, bland annat, har Magnus Haglund skrivit en essä, Tecknen finns överallt (om Sverige och det svarta), Paletten nr 1/2009, en text som också behandlar Peter Hansens vibrafonstycke *Oktober*. Liksom Falkenström spelade för övrigt även Hauer cittra som ung gosse.]

Åsterstår period nummer två, som är den vi skall ägna oss åt här.

1926 publicerar Hauer sin text ”Säen und ernten” (Sådd och skörd), i vilken han sammanfattar sina verk så långt. Där skriver han bland annat: ”Opus 19 betyder en vändpunkt i mitt liv. Jag gav det åter titeln ’Nomos’ [liksom opus 1 och 2], men denna gång fullt medveten om tolvtonslagen. På opus 19 följde en mängd studier (till opus 60), som skrevs i den första hänförelsen över att äntligen ha uppnått den hantverksmässiga grunden. En liten del därav valde jag senare ut och publicerade som pianostycken i två häften (opus 20).” *Atonale Musik*, som är samlingens namn, innehåller sammanlagt 20 stycken.

Men resten? Vart tog de övriga drygt 30 studierna vägen? De har aldrig återfunnits i någon verklista, inte på något bibliotek.

1984 fick jag kontakt med Hauers son Bruno (även han tonsättare, om än av underhållningsmusik, vad jag förstår), som sände fem av de felande styckena. De föreföll mig både mer outgrundliga och intressantare än mycket i *Atonale Musik*. Ett av dem uruppfördes i Carolikyrkan 1989 och de övriga av pianisten Herbert Henck i Stockholm 2001. Men resten? Nej, inget napp någonstans. Och Bruno Hauer dog i början av 90-talet, så där fanns heller ingen hjälp att få.

Men så för några år sedan kom det en DVD, *Schriften, Manifeste, Dokumente – Zwölf Wege zu Hauer*, som visade sig innehålla den första verklista som inte bara föreföll komplett, utan också någorlunda korrekt. Där kan man utläsa att dessa verk numera finns deponerade på Österreichisches Nationalbibliothek.

Om man jämför hela denna samling med det urval Hauer gjorde till *Atonale Musik*, tycks det som om han prioriterat de senast skrivna verken, enligt den bekanta devisen ”det jag skriver just nu är mitt bästa verk någonsin”. Det tål att diskutera.

Här står ju verken för celesta i fokus, vilka visserligen utgör något av ett specialfall, men som representerar en typ av komposition som alls inte förekommer i *Atonale Musik*. Frågan är varför. Beträktade Hauer dessa stycken enbart som stationer på vägen, eller menade han att de inte skulle kunna publiceras som just pianostycken? Jag tror nog mer på den förra förklaringen. Men innan vi skärskådar dessa stycken, tar vi ett språng fram till 1925 och boken *Zwölftontechnik*, utgiven året efter.

Vid det laget hade Hauer redan publicerat en rad skrifter, som väl kan beskrivas som såväl musikteoretiska som filosofiska. Men i *Zwölftontechnik* är det kompositionstekniken som står i centrum. Bland annat redovisar Hauer ett antal korta exempel på sina olika kanontekniker.

Det kan se ut så här (överst ”Melischer Entwurf”, d.v.s. ett slags stenografiskt utkast i Hauers egen 12-tonnotation):

The image displays three staves of musical notation. The top staff is a single-line notation on a five-line staff, featuring a series of notes and rests connected by lines, representing a 'Melischer Entwurf' (melodic sketch) in Hauer's 12-tone notation. The middle and bottom staves are piano accompaniment, showing a grand staff with treble and bass clefs. The middle staff includes triplets and various rhythmic markings. The bottom staff continues the piano accompaniment with similar rhythmic and melodic elements.

Av allt att döma är dessa kanoner inte avsedda att vara annat än illustrerande exempel. Icke desto mindre rör det sig om verkligt fulländade miniatyrer. Mer koncentrerad än så här blir inte musik – inte en ton i onödan, inte en ton som inte kan svara för sig. Jag uppfattar dem som outtömliga. Hauer anger ingen instrumentation, inget tempo. De flesta gör sig sannolikt bäst på piano (med något undantag krävs då mer än två händer) eller med instrument av samma familj, enbart stråkar, enbart klarinetter, exempelvis. Men orgel kan väl också duga. De framförs här två gånger, med varierande tempo och klangfärg. (Den hemmagjorda numreringen utläses så: III:5 = den femte trestämmiga kanonen.)

Åter till 1919. Vid den här tiden komponerade Hauer enbart för vältempererade instrument, det vill säga i praktiken piano, celesta, orgel eller harmonium, vilket också återspeglas i titlarna till verken i den grupp som följer på *Nomos op 19* (opus 20–58 i den

ursprungliga numreringen, komponerade mellan oktober 1919 och april 1922). De allra flesta benämns just *Melodien für wohltemperierte Instrumente*. Hauer ägnar sig vid två tillfällen specifikt åt celestan, i sept–okt 1921 och kring årsskiftet 1921–22. Däremellan, under blott en och en halv månad, komponerar han hela 19 klaververk. Efter att ha rest den milsten som *Nomos op 19* utgör, prövar sig Hauer här fram, först i nära anslutning till föregångaren för att långsamt närma sig andra uttryck.

Präludium für Celesta (september 1921), är sannolikt det äldsta av de här aktuella verken. Det kan man anta eftersom det stilistiskt ansluter mer till de omedelbart föregående än till de följande. Vilket dess ursprungliga opusnummer var, är dock obekant. Men man vet att det förekom som notbilaga till tidskriften *Melos* redan samma år, och att det publicerades på Hauers förlag Fortissimo 1974. Uruppförandet skedde, såvitt bekant, först 1952, och då med David Tudor vid tangenterna.

Det tredelade opus 25, *Präludien für Klavier (Celesta) oder Harmonium*, är visserligen odaterat men även det tillkommet i september 1921.

(Också opus 26 är enligt annalerna skrivet för ”Klavier (Celesta) oder Harmonium”, men frågan är om den uppgiften är att lita på, eftersom det rör sig om ett uttalat kapriciöst stycke – ett tydligt stickspår i sammanhanget – som knappast gör sig annat än på piano.)

Opus 27, *Melodien für Klavier (Celesta) oder Harmonium* (11 oktober) är det första av några få verk som har drag av lite friare fantasi. Till skillnad från övriga här spelade (med ett litet undantag) innehåller det exempelvis annat än bara jämnt pulserande notvärden. Uruppfört av Herbert Henck.

Under julen 1921 upptäcker Hauer att de 479.001.600 möjligheterna att ordna skalans tolv toner kan indelas i vad han kallar 44 troper. En trop består av två sextonsgrupper, så kallade hexakord. Hauer hade sedan länge arbetat med hexakord, men nu får de större betydelse, och i fortsättningen talar han inte om tolvonsserier utan om troper. Han säger sig också höra troper, inte serier. Det väsentliga är då inte följden på de sex tonerna i respektive grupp, utan grupperna som helhet. (Parentetiskt liknar detta såväl Aldo Clementis som Max Käcks arbete med hexakord.)

”För att få fram det atonala *Melos* i ren form, måste alltid den liksvävande tempereringens alla tolv toner spelas. Denna hörandets lag (”*Nomos*”) gör musiken till ett språk som är förståeligt för alla människor på jorden. [...] Den atonala musiken är till att börja med enstämig, monodisk. Av melos följer rytmen, betoningen. Av den atonala melodins rytm följer harmonin, flerstämmigheten genom att enskilda meloditoner hålls ut.” (Ur förordet, ”Belehrung”, till *Atonale Musik*) Så här kan det se ut:



Liksom i samtliga dessa verk presenteras de tolv tonerna i sammanträngt läge och omfattar därför på något enstaka undantag när bara en stor septim. Stämfördelningen är strängt skiktad och stäm korsningar förekommer inte. En följd av dessa strikta ramar är att musiken får en uttalat kromatisk karaktär, som i följande exempel, där enbart de fallande rörelserna visas: kromatiska tonföljder om nio, sju respektive tre toner. (I opus 49 finns t.o.m. exempel på kromatiska tonföljder om hela 13 toner.) Taktartssignaturer förekommer inte i originalet.



Väl kommen till opus 46 har Hauer lämnat de flesta tveksamheter bakom sig. Här finns inget av den lite friare, prövande attityd som präglar de något äldre verken, här är det ordning på torpet från början till slut.

Hur förhåller man sig då till musik som samtidigt är både enstämig och trestämig? Och hur hanterar man dess ständiga mångtydighet? Var ligger fokus?

En av svårigheterna med dessa verk är att det inte tycks vara möjligt att ”lära” sig dem. Oavsett hur länge (eller som man kanske trodde djupt) man har känt ett stycke är det som nytt varje gång. Ibland är det som att köra bil i dimma. Man spelar sig framåt som i blindo, och hoppas att vägen skall dyka upp synlig längre fram.

En annan svårighet är vägens nivåskillnader. Plötsligt står man framför en vägg, eller ett stup. En möjlig förklaring till detta fenomen återfinns i skissmaterialet till *Nomos op 20* och *Klavierstück op 23*. Kan möjligen samma tillvägagångssätt ligga bakom celestastyckena? Det visar sig nämligen att Hauer komponerat var tolvtonperiod för sig och sedan sammanfogat dem så som han tyckt att de passar bäst ihop. Inte undra på att skarvarna kan bli lite abrupta. Sådana svårigheter löses lättast med ett flexibelt tempo och dito uttryck:

”Den atonala musiken känner ingen stereotyp tramptakt, utan den måste framföras som lyrik. I den växlar betoningen precis som i språkets versfötter, allt efter ’ordets’ mening och betydelse. Föredraget kan heller inte betecknas med *f*, *p*, *cresc.*, *andante* o.s.v., eftersom uttrycket ändras från *fräs* till *fräs*. En ungefärlig föredragsbeteckning skulle bara leda halvvägs och kunna få missuppfattningar till följd, medan en exakt beteckning skulle leda till en fullständigt överlastad notbild. Det måste därför vara en hederssak för musikern att rätt tyda melos.” (Belehrung *Atonale Musik*)

Att rätt tyda melos, vad innebär det egentligen? Och vad är melos? Även om begreppet har rent kosmiska dimensioner för Hauer kan man väl enklast beskriva det som en följd av intervall. Man får väl då tänka sig att Hauer tillskrev varje tonföljd ett specifikt

uttryck. Samtliga här aktuella stycken bär föredragsbeteckningen ”Vortrag/Ausdruck jeh nach dem Melos” (Uttryck allt efter melos). Det tycks ju inbjuda till godtycke, och gör onekligen också det emellanåt. Första gången denna typ av anvisning dyker upp är i *Nomos op 19*, då som ”Ausdruck jeh nach der Farbe” (Uttryck allt efter färg), gällande ett litet avsnitt som totalt bryter sig ur resten av kompositionen, och snarast kunde ha hört hemma i något av Hans Ottes pianoverk från 1980-talet. Hauer skrev enbart in spelanvisningar när han översatte verken från sin egen 12-tonsskrift till normal notation, och eftersom *Präludium für Celesta* (september 1921) är det första i denna notation efter *Nomos op 19*, är det också det första med beteckningen ”Vortrag/Ausdruck jeh nach dem Melos”.

Men även om ett fritt föredrag, ett sammanjämkande och överbyggande, är legitimt i de allra flesta verk, så känns det som att ta till billiga trick i musik som är så strikt och närmast abstrakt som dessa celestastycken. Å andra sidan skriver Hauer i förordet till sina Hölderlin-sånger op 21 – som ser minst lika raka och fyrkantiga ut: ”Det musikaliska uttrycket är avlyssnat språkets melos, därför alltid tempo rubato, häftiga och snabba växlingar av de dynamiska och agogiska schatteringarna.”

Ett annat ”problem” i opus 46–49 är slutackorden. Dessa satser innehåller mängder av dur- och mollackord, såsom i följande exempel:



(ur op. 48)

Trots att det är en stundtals nästan tonal musik, får slutackordet – en ren dur- eller molltreklang – ofta karaktären av något tillagt, nästan en nödlösning. Ein Fremdkörper. I tidigare verk slutar Hauer i allmänhet med en unison klang eller en ren kvint. I opus 26 dyker den första treklängen upp. I de stycken som har karaktär av melodi med ackompanjemang uppfattar jag inte slutackorden som problematiska, däremot i de flerstämigt kontrapunktiska, trots avslutningarnas kadenserande karaktär. Som tonsättaren och Hauer-kännaren Magne Hegdal säger: ”Jag delar ditt problematiska förhållande till dessa ackord – till en viss grad, men accepterar dem som en helt oundgänglig del av en musik som också dem förutan är underlig nog. För hur skulle han annars sluta?”

Opus 46–48 har det gemensamt att varje tolvtonspériod börjar så att säga på nytt, först en ton, sedan två o.s.v., som i exemplet ovan. Denna nystart och klangliga ackumulation leder till en tydlig periodisering. I opus 48 bryter Hauer första gången upp regelbundenheten genom att ständigt skifta såväl taktart som antal stämmor (två till fyra). I opus 49 prövar han därtill att för första gången binda samman tolvtonspérioderna, något han

sedan gör konsekvent i följande opus – verk av en sort som tydligt prioriteras i *Atonale Musik*. Min gissning är att Hauer störcdes av att varje tolvtonperiod så att säga står för sig själv, och att det är anledningen till att inget av dessa verk publicerades. I de följande stötte han å andra sidan på helt andra problem, men det återkommer vi till längre fram.

De avslutande op 50 nr 2 och 53 nr 1 ingår båda i *Atonale Musik*. Av det förstnämnda (som för övrigt även David Tudor spelade på celesta 1952) bjuds här bara ett smakprov. Det senare utgör något av ett specialfall, dels eftersom tonmaterialet över huvud taget inte transponeras, dels eftersom Hauer håller sig till en och samma "serie" genom hela verket. Denna serie delas in i tre grupper. Ordningen på grupperna varierar, ordningen inom grupperna likaså. Ändå återkommer vissa ackord om och om igen, vi befinner oss hela tiden i ett och samma harmoniska rum.

Slutligen: instrumentet. Celesta är ett underbart ensembleinstrument med förmåga att ge lyster, lite guldkant åt andra orkesterinstrument. Men på egen hand står det mycket ensamt. Hur många stycken för solocelsta har ni hört? Detta är musik som kräver ett oerhört differentierat anslag. Och även om man besatte ett sådant, hulpe inte det, eftersom celestan närmast har den mekaniska karaktären hos ett leksaksinstrument och med motsvarande utklingningstid. Men vältempererat är det förstås.

Missuppfatta nu inte allt detta som kritik, tvärtom – ingen annan musik har intresserat mig så länge (ja det skulle vara Allgén då). Jag vet heller ingen annan musik som ruvar så på sina hemligheter. Den är verkligen outgrundlig.



Carry Hauser: Josef Matthias Hauer, 1922

Sist: Sist i Stravinskys verklista står en liten sång med piano, *The Owl and the Pussy-Cat*. Den föregås av *Requiem Canticles* (1965–66), ett av musikhistoriens verkliga mästerverk. Det avslutas med ett postludium för fyra flöjter, piano, harpa, celesta, rörklockor, vibrafon och valthorn. Eftersom en celesta ändå finns på plats gick det inte att hålla fingrarna från en reduktion av samma slag som mästaren själv gjorde på löpande band.