



Josef Matthias Hauer – samtliga Nomoi

Nomos in sieben Teilen op. 1 (Erste Symphonie) (2.3 bis Herbst 1912)

Nomos in fünf Teilen op. 2 (Zweite Symphonie) (2.2–23.2.1913)

Nomos op. 19 In einem Satz (25.–29.8.1919)

—paus—

Nomos op. 20 (Ende Sept. bis 19.10.1919)

Nomos op. 21 (22.12.1919–9.1.1920)

Äolsharfe, Klavierstück op. 58 (= op. 20:19) (9 maj 1922)

Extranummer:

Magne Hegdal:

Costruzione aleafonica sopra Happy Birthday (aug. 09) – uruppförande

Kleines Zwölftonspiel (ohne kosmische Ansprüche) (aug. 09) – uruppförande

Mats Persson – piano

Onsdag den 30 september 2009, kl.19.00

Caroli församlingshem, Skolgatan 1, Borås

I Hauers labyrinter

Del I

Den 7 juni 1913 ställde sig Josef Hauer – som han då ännu kallade sig – för första gången i offentlighetens ljus. Vid en konsert i Kaisersaal des Hotels Pittner i St. Pölten framförde pianisterna Rudolf Réti och Robert Freistadt Hauers första symfoni – *Nomos opus 1* – i en version för fyrhändigt piano. (Réti var för övrigt en av initiativtagarna till ISCM.) Publiken verkar ha uppskattat verket men tidningskritiken var skoningslös. Det mesta som bjöds den aftonen var – enligt recensenten i St. Pöltner Deutsche Volkszeitung – ”onatur” och ”pseudokonst”. Vad Hauers första symfoni beträffar, var det något ”som ingen förstod. Det var inte musik, utan ett gäckspel, ett bedrägeri och en lögn. Sådan musik är enligt vår mening en fullständig onatur. Det måste vara ens plikt att hålla sådant borta.”

Ett år senare, i maj 1914, anordnades i Wiener Neustädter Hotel en ”modern musikafton”, där Dr. Réti, förutom verk av Schönberg, Mahler och Wagner/Liszt, även framförde Hauers *Nomos opus 1* och den tredje symfonin (*Apokalyptische Fantasie opus 5*). Denna gång medverkade Hauer själv vid harmoniet.

Kritiken i Wiener Neustädter Nachrichten svingar sig denna gång upp till rent peterson-bergerska höjder: ”Hauers skapande verksamhet förtjänar väl i första hand att bedömas utifrån patologisk utgångspunkt. Det handlar här tveklöst om en man med sjukliga anlag.” Hauer's vän, filosofen och författaren Ferdinand Ebner, ävenledes dedikant till *Nomos opus 1*, skriver om framförandet: ”Neustädterborna lyssnade häpet och rörde inte ett finger för att applådera. Det var ett fullständigt fiasko. Lokaltidningsrecensenten förintade honom och neustädterborna skrattade ut honom. Ingen människa tog honom på allvar.”

Hauer skriver om *Nomos opus 1*: ”*Nomos* (lag/lagbundenhet) är en sonatform i fem eller sju delar från Olympos, Terpandros (700 f. Kr.) med uppbyggnaden: försång – inledning – övergång – huvudsats – återvändande – slut – epilög.”

I texten ”Säen und Ernten” från 1926 läser man: ”Efter många improvisationer skrev jag år 1912 ned mitt opus 1. På grund av de enskilda satsernas samhörighet har jag kallat verket (liksom även opus 2) *Nomos*. Därvid tänkte jag (i en förening om de tolv tonernas allomfattande, meliska grundlag): Du håller dig till en tonernas stora, oskrivna lag!

I grund och botten finns där redan allt som jag sedan byggt vidare på. Opus 2 förråder min lyriska sida...”

I artikeln ”Die Tropen” i tidskriften Musikblätter des Anbruch 1924 skildrar Hauer sin kompositoriska utveckling:

”I augusti 1919 kom jag på idén att undersöka mina så förtalade kompositioner för att se om det inte skulle gå att där finna en till det yttre märkbar, ”praktisk” lag eller lagbundenhet. Dittills hade jag nämligen arbetat mer utifrån min instinkt, utan några som helst yttre hållpunkter, endast följande mina infall och utan att egentligen vara medveten om vad jag gjorde. Därför tog också mina tankar form och gestalt med plågsam långsamhet.

Redan tidigare hade jag märkt att jag alltid arbetade med korta fraser, i sig slutna ’kadenser’, som jag ordnade i ändamålsenliga följder. Genom enkla upprepningar, förkortningar och förlängningar byggde jag så upp formen. Det var alltså dessa formelement, dessa ’byggstenar’ som jag nu undersökte noggrant.

(...) Efter en lång tid av villrådighet kom jag äntligen fram till det enklaste: jag räknade tonerna i de enskilda byggstenarna och upptäckte då att de alltid var fler än de sju som ingår i en dur- eller mollskala. Det var för det mesta 9, 10 eller 11, men även alla 12 toner inom den i sig slutna kvint- och kvartcirkeln förekom.

(...) Snart hade jag även insett att byggstenarna med kvintcirkeln alla tolv toner var de som i egentlig mening var formskapande och musikaliskt mest givande. Melos gick upp för mig i hela dess storhet. Flera hundra melosfall löstes, uttyddes och fogades samman till allt större former. Julen 1921 hade jag kommit så långt att jag kunde överblicka alla meloskonstellationer och dela in dem i större och mindre grupper. Jag upptäckte ’troperna’, som nu kom till praktisk användning i stället för de tidigare tonarterna.”

De troper som Hauer här talar om innebär att oktavens 12 toner delas upp i två hexakord d.v.s. 2 x 6 toner, och enligt hans uträkningar finns det 44 troper – 44 möjliga kombinationer av hexakord. Dessa troper kom nu att utgöra Hauers grundläggande arbetsmaterial för resten av livet. Han utvecklade och förfinade visserligen sina arbetsmetoder, men utgångspunkten var densamma. Han väljer en av troperna, låter det ena hexakordet veckla ut sig likt en blomma i melodier eller melodi plus ackordiskt ackompanjemang (där melodins toner nästan undantagslöst återfinns i ackompanjemanget) och gör sedan likadant med det andra hexakordet. Han kan ibland stanna kvar

inom samma trop i en hel komposition men ofta växlar han ständigt från en trop till en annan. De enskilda tonernas ordningsföljd inom varje hexakord är dock helt fri. Han låter säkert ofta intuitionen eller slumpen avgöra. Det finns ögonvittnen som berättar att han mot slutet av sitt liv använde slumpmetoder som mynt, röllekestjälkar etc.

De tre *Nomoi* opus 19, 20 och 21 (opus 20 och 21 följer den s.k. ”gamla numreringen”, som senare övergavs och ersattes med andra verk) är dock steg på vägen mot den systematik som komponerandet med de 44 troperna innebär. Byggstenarna består fortfarande av 9, 10 eller 11 toner, ibland finns även alla 12 tonerna med. I *Äolsharfe* från 1922, som uruppfördes av Dr. Réti vid de internationella festveckorna för ny musik i Salzburg samma år, tillämpar dock Hauer sin nya lära om troperna.

Begreppet Melos kan vid en hastig blick tyckas vara en mystifikation, men på många ställen i sina teoretiska arbeten försöker Hauer verkligen ge sin egen bild, sin tolkning av ett begrepp som egentligen innebär det ofattbara. Han försöker gripa det ogripbara:

”... alla former i vilka världen tar gestalt, uppenbarar sig, kan andligt härledas till det rena Melos...”

”... alla tingens urgrund kan enbart förstås på ett verkligt andligt plan genom Melos...”

”... det rena Melos skapar den andliga förbindelsen mellan alla ting såsom det även skapar förbindelse mellan melodins enskilda toner...”

”... hela universum, kosmos, förandligar sig i Melos och om någon på allvar gör anspråk på att vara bildad, måste han vara i stånd att upprätta förbindelsen mellan Melos och kosmos.”

När Hauer i sina texter skriver ”Melos/Tao” blir det helt tydligt var hans inspirationskällor står att söka: i den kinesiska filosofin och framför allt inom taoismen. Över huvud taget finns det många esoteriska komponenter i Hauers skapande. Han kände till Freiherr Albert von Thimus’ gigantiska arbete *Die harmonikale Symbolik des Alterthums* (1868) – för övrigt en inspirationskälla för tonsättare som Per Nörgård och Johannes Fritsch – liksom Hans Kaysers arbeten. Han hade också i sin ägo tyska översättningar av flera av de kinesiska urkunderna såsom *I Ching* och *Dao De Jing*.

Genom vännen och målaren Erwin Lang, som vistats flera år i Kina, lärde Hauer även känna den berömda sinologen Richard Wilhelm, vilken översatt många av de gamla kinesiska texterna. Wilhelms översättning av *I Ching* ansågs länge som den bästa.

Den nyutkomna engelska översättning som Christian Wolffs far, förläggaren Kurt Wolff, just låtit trycka och som Christian 1950 överlämnade till John Cage som present vid sin första kompositionslektion, en present som totalt förändrade Cages musikaliska världsbild, var en översättning av Wilhelms översättning! (Märkliga trådar tvinnas, underjordiska flöden kommer i dagen...)

Att läsa Hauers skrifter parallellt med exempelvis *Dao De Jing* eller *I Ching* ger oerhört stort utbyte. Det som i Hauers texter kan tyckas medvetet mystifierande och skrivet av en överspänd ”svärmare” framstår i ett helt annat ljus mot bakgrund av den kinesiska texten. Hauer utvecklar givetvis, för sitt eget bruk, innehållet i de gamla texterna, bygger ut dem och gör dem till sina. Men ursprunget, källan, finns där hela tiden, tydlig och klar. Några exempel:

■ I sina texter arbetar Hauer ofta med motsatspar såsom ton-intervall, rytm-Melos, tonal-atonal o.s.v., och han bygger över huvud taget sina teorier på polaritet, vilken han låter genomsyra sitt tänkande. Buller-klang, regler/konventioner-lag/nomos, föremål-rörelsemoment är några andra motsatspar han tar upp. Det blir snart tydligt att det för Hauer här handlar om uttryck för Yin och Yang, de båda poler som är oskiljaktiga men som inte kan existera oavhängigt av varandra.

■ Det finns även en uppenbar överensstämmelse mellan de båda hexakord som utgör en trop och *I Chings* 64 hexagram. I Wilhelms översättning av *Frühling und Herbst des Lü Bu We* finns dessutom i kommentaren en framställning av kinesiska skalor, där oktavens tolv toner ordnats till två heltonsskalor, två hexakord: det ena – Yang – med C som utgångspunkt, det andra – Yin – med Ciss.

■ I samma bok, i kapitlet ”Om att träffa den rätta tonen”, kan man läsa: ”I musiken är det viktigt att man hittar den rätta tonen. Är den för bullrig så blir stämningen uppörd... Är den för svag blir stämningen låg... Är tonerna för höga blir stämningen för spänd... Är tonerna för låga blir stämningen betryckt... Därför: varken för bullrig eller för svag musik, varken för hög eller för låg musik träffar den rätta tonen.”

Här kommer man osökt att tänka på Hauers berömda spelanvisning: ”Inte för snabbt, inte för långsamt, inte för starkt, inte för svagt, vältempererat, välintonerat!”

Hauers stora intresse för kinesisk filosofi har tidigare uppmärksammats av Ricarda Rätz i avhandlingen *Josef Matthias Hauers Theorie und Musik* (2003). Dock tar hon märkligt nog inte upp en tidig text av Hauer, det sista av de s.k. Musikerbrevet, skrivet i februari 1919, som handlar om just kinesisk musik:

”(…) Deras [kinesernas] konstmusik måste en gång ha genomgått en kraftig brytning med det sinnliga. Deras andliga musik har blivit till ett slags tonspråk. Kinesen hör melodier, intervall på samma sätt som vi hör en berättelse... Hos honom har alltså intervallet en uttalat ”symbolisk” betydelse... Nu förstår vi också varför kinesen endast musicerar enstämmigt, eftersom ett medtänkande annars inte vore möjligt!

(...) För att förstå något om konst måste man befinna sig bortom den. I den bemärkelsen har alltså kinesen ingen egentlig konstteori utan en i minsta detalj uppbyggd kosmisk lära. Kinesen utgår från det andliga, från människans andlighet, från totaliteten. Denna är utan tvekan identisk med den ’musikaliska urupplevelsen’ och med insikten om ’det musikaliskas väsen’. Det är beröringspunkten mellan två oerhörda världar som griper in i varandra, som egentligen aldrig existerar i renodlad form och som förhåller sig som Kosmos och Kaos.”

Är inte detta egentligen en beskrivning av Hauers egen musik och framför allt den musik han ville och snart skulle komma att komponera, såsom de tre *Nomoi* opus 19, 20 och 21? Dessutom tycks han här föregripa sin egen utveckling mot tolvtonsspelens musik, en musik han inte ”komponerade” utan uttydde ur Melos, musik som uppenbarelse av världsordningen.

Texten om den kinesiska musiken skrevs i februari 1919. I augusti samma år, under loppet av fem dygn, komponerade Hauer *Nomos opus 19*. Opus 20 och 21 följde strax därefter. Hauer måste ha komponerat som i ett rus. Under de följande två åren tillkom ett drygt 50-tal verk. Några av dessa kom sedan att ingå i samlingen *Atonale Musik*, andra blev kvar i skrivbordslådan och hamnade först långt senare på Österrikes Nationalbibliotek.

”Med mitt opus 19 skapades Europas första rent atonala musikverk”, skriver han självmedvetet. Hauer komponerar här, förmodligen för första gången, enligt ”byggstensprincipen”. Byggstenarnas material utgörs av ackord med 9, 10, 11 eller 12 toner. Varje enskild ”sten” är ett litet ur Melos format musikstycke, en i sig sluten ”kadens”, en organisk helhet, som han sedan fogar samman till en storform. Detta arbete sker uppenbarligen till stor del intuitivt, att döma av anteckningarna i materialsamlingen till *Nomos opus 20*.

Hauer arbetar medvetet med en öppen form, en arbetsmetod som Stockhausen, genom sitt *Klavierstück XI* från 1956, ansåg sig ha prioritetsrätt till – trots att förutom Hauer även Frescobaldi och Morton Feldman varit hans föregångare. Den version som Hauer

skriver ner är endast *en* tänkbar lösning, vilket Hauer naturligtvis själv var medveten om. Intressant vore ju att komponera en ny version av t.ex. opus 20 utifrån Hauers materialsamling!

I slutet av februari 1920 organiserade konstnärsförbundet Freie Bewegung tillsammans med det nyligen instiftade Melos-Gemeinschaft en konsert i Wien, då Hauers senaste *Nomoi* opus 19, 20 och 21 uruppfördes. Opus 20 och 21 har förmodligen inte framförts sedan dess.

Till gruppen Freie Bewegung hörde konstnärer som Frieda Salvendy och Carry Hauser (båda har avporträtterat Hauer) och Johannes Itten (som under en tid var nära vän till Hauer). Även arkitekten Adolf Loos ingick ibland i gemenskapen.

Musikaftonen inleddes med ett anförande där Hauer redogjorde för sina teorier. Han talade om skillnaden mellan ”atonal” och ”tonal” musik: Tonal musik utgår från övertonsserien med traditionell dur/molltonalitet, ledtonsspänningar, dissonanser etc. medan grunden för den atonala musiken är den vältempererade, liksvävande stämningen, där intervallet, lösgjort från förhållandet till grundtonen, är det viktiga. De ideala instrumenten för atonal musik är piano, harmonium och celesta.

Han berättar även om hur ”vi i vår ’atonala skola’” (här syftar han säkert på arbetet med sina elever) på ett *korrekt* sätt försöker lösa varje melosfall, (d.v.s. utifrån varje ackord forma en ”byggsten”). Detta fordrar emellertid att hela ens personlighet underkastar sig ”saken”, vilket står i skarp motsättning till hela det västerländska andliga livet, där utvecklandet av den egna personligheten hittills stått i centrum.

Han nämner sedan att hans atonala kompositioner egentligen skall framföras på piano *och* harmonium, där harmoniet förlänger pianots liggande klanger och blir till en förstärkning av pianots pedal. ”Men”, avslutar han, ”tyvärr har jag inte möjlighet att presentera mina kompositioner i denna besättning då de erforderliga instrumenten fortfarande håller på att byggas. Denna lucka kan ni dock fylla ut genom er egen fantasi!”

Man kan fundera över hur det kommer sig att Hauer fortfarande, även inom musiker-kretsar, är en relativt okänd tonsättare. Den uppsplitande ”prioritetsstriden” med Schönberg om vem som var tolvtonsteknikens uppfinnare var ju både tragisk och onödig. För det första handlade det om två olika sätt att tänka och arbeta: Schönberg med sin lineära metod, utgående från serien och Hauer med en vertikal utgångspunkt, ackordet, tropen med de båda hexakorden, där tonernas inbördes ordning egentligen är

ovidkommande. För det andra arbetade tonsättare som Roslavets och Lourié i Ryssland och Charles Ives i Amerika redan på 1910-talet med olika ”tolvtonssystem”. Erik Saties tonalitetsupplösta pianostycken och seriella sätt att arbeta med tidsparametern på 1890-talet får väl även betraktas som pionjärarbeten.

I ”prioritetsstriden” avgick Schönberg tveklöst som segrare. Han hade ju också de mest inflytelserika och högljudda advokaterna på sin sida: Adorno, Eimert, Stuckenschmidt m.fl.. Adornos arroganta och hätska utfall mot Hauers ”hårdnackade dilettanteri”, ”provinsialism” och ”naivitet” säger mer om Adornos egen andliga impotens än om Hauers musik. Det är ju också lätt att förlöjliga en person med Hauers ibland väl högstämmda ”kosmiska anspråk”. Och det är alltså Schönbergs namn som idag oftast förknippas med begreppet ”tolvtonsmusik”. (Den som har historieskrivarna på sin sida vinner alltid kriget, om än på kort sikt. Även det svenska musiklivet kan uppvisa dylika fenomen.)

Det som ingen av belackarna, vare sig då eller senare, kunnat inse, är Hauers genomgripande radikalitet. I och med *Nomos opus 19* bryter han totalt med den europeiska, expressionistiska traditionen. Enstämmigheten, enkelheten med extremt långsamma tempi och avsaknaden av dramaturgiska ”knep”, såsom utveckling, höjdpunkter och kulminationer, skapar som helhet en musik som står meditationen nära. Kanske är den t.o.m. sprungen ur meditativa tillstånd. Man vet att Hauer redan på 1910-talet ägnade sig åt meditationsövningar. (Vilket då måste ha varit mycket ovanligt för europeiska förhållanden.)

Det unika i Hauers skapande vid den här tiden, och som så tydligt skiljer honom från Schönberg, är den radikala brytningen med vedertagen, västerländsk Kalle Ankadramaturgi. Musiken befinner sig bortom kategorierna (”Jenseits von Gut und Böse”) och undandrar sig i någon mening bedömningar utifrån rent akademiska spelregler.

Musiken bara finns där och tiden tar plats i den på ett sätt som kanske aldrig tidigare.

Mats Persson