

NY MUSIK

Josef Matthias Hauer

– melodier för vältempererade instrument

Präludien für Klavier, Harmonium op. 22 (januari 1920)

Op. 23 (odaterat)

Klavierstücke op. 26 (september 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente op. 28 (oktober 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente op. 31 (23 oktober 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente op. 35 (2 november 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente op. 37 (6 november 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente op. 38 (9 november 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente op. 40 (15 november 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente op. 41 (18 november 1921)

Klavier- oder Harmoniumstücke op. 43 (26 november 1921)

Klavierstück op. 51:3 (14 april 1922) *

Klavierstück op. 52:3 (18 april 1922)

Klavierstück op. 53:2 (22 april 1922)

Klavierstück op. 53:4 (23 april 1922)

Samtliga uruppförs sannolikt, utom *

Henrik Löwenmark – piano

Lördag den 17 oktober 2009, kl.17.00

Caroli församlingshem, Skolgatan 1, Borås

Denna, den tredje Hauer-konserten i höst, koncentrerar sig liksom de föregående på de verk som **Josef Matthias Hauer** (1883–1959) skrev direkt efter det banbrytande *Nomos* op. 19 (1919), och som till största delen varit otillgängliga tills för något år sedan.

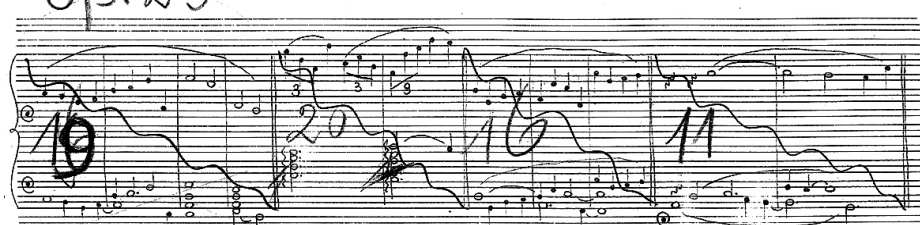
Liksom *Nomos* op. 20 och 21 enbart existerar i Hauers egen tolvtonsnotskrift och alltså har fått transkriberas till normal notation, gäller det även de följande opus 22 och 23.

I *Präludien* opus 22 möter oss för första gången den typ av enstämig flerstämighet som präglar många av följande verk, och som Hauer ju beskrev så: ”Den atonala musiken är till att börja med enstämig, monodisk. Av Melos följer rytmen, betoningen. Av den atonala melodins rytm följer harmonin, flerstämigheten genom att enskilda toner hålls ut.” Opus 22 och 23 följer båda samma schema – även om op. 23 har en något ”nomosartad” inledning. De är båda tvådelade; först en enstämig polyfoni i jämna notvärden, därefter en mer varierad sats som för tankarna till de närmast föregående verken.

Till *Nomos* opus 20 finns, som Mats Persson beskrivit, även Hauers arbetsmaterial bevarat. Därav man kan utläsa hur han ”uppenbarligen till stor del intuitivt” sammanfogat kompositionens enskilda byggstenar (alltså de i allmänhet av tolv toner uppbyggda ”minikompositioner” som utgör utgångsmaterial).

Till opus 23 finns enbart arbetsmaterialet att tillgå, alltså varje byggsten noterad för sig, vilken sedan försetts med ett nummer, i tur och ordning 19, 20, 16, 11, 36, 22 o.s.v. Följaktligen har det inte varit några svårigheter att rekonstruera stycket.

op. 23

The image shows a handwritten musical score for opus 23. At the top, "op. 23" is written in a cursive hand. Below it, there are several staves of music. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. There are several large, handwritten numbers (19, 20, 16, 11) written over the staves, which correspond to the "building stones" mentioned in the text. The score is written on a set of five-line staves, with some parts appearing to be in a different clef or key signature than others, reflecting the atonal and polyphonic nature of the work.

Hauer var vid denna tid inte ensam om att arbeta med mer eller mindre utbytbara byggstenar som kunde sammanfogas efter tycke och smak. Även Erik Satie komponerade i enskilda boxar, som emellanåt också kunde repeteras, såsom i det tidiga, ”minimalistiska” paradexemplet *Cinema* (1924).

Men Hauer och Satie har mer gemensamt än frånvaron av en linjär, kronologisk formprincip. Även deras estetik har en del gemensamma drag. Mats Persson skrev ju nyligen om hur den nya musikens chefideologer totalt avfärdade Hauer och om hans radikala brytning med ”vedertagen, västerländsk Kalle Anka-dramaturgi”. Det är väl tveksamt i vilken mån samma domare över huvud taget tog notis om Satie.

John Cages betydelse för att lyfta fram Erik Satie är betydande. Men han gjorde – tillsammans med pianisten David Tudor – en inte obetydlig insats även för Hauer. Flera stycken urupfördes i New York på 50-talet. I ett brev till Hauers gode vän Johannes Schwiager (30 okt. 1958) efter framföranden i just New York, konstaterar Tudor: ”Det är av största intresse, att Hauer redan från början bröt med den europeiska musikens expressiva traditioner och med dess estetik.”

Men det finns naturligtvis paralleller även till andra tonsättare. Som den Anton Reicha-specialist han är, påtalar Henrik Löwenmark att också Reicha (1770–1836) i hög grad bröt med just den europeiska musikens expressiva traditioner. Även han hör till dem som intresserade sig för statiska strukturer, för moduler som flyttas omkring och transponeras (såsom i Hauers op. 43, se nedan), men det finns även likheter i det ackordiska tänkandet. De är samma andas barn, som Löwenmark säger, och nämner som exempel slutorden i anvisningarna till *Six Grands Trios* för pianotrio op. 101: ”Den stora förtjänsten i utförandet består i det att man känner och anar tonsättarens intentioner, för vilkas indikationer det inte finns några tecken”.



Frieda Salvendy: Hauer, 1920

Vi vet att Hauer bara skrev in tempo, dynamiska beteckningar och andra spelanvisningar när han förde över sina verk till normal notskrift. I *Nomos* op. 20 och 21 finns visserligen några få dynamiska anvisningar inledningsvis, men i övrigt inget, medan de helt och hållet saknas i op. 22 och 23. Däremot finner man i utgåvan av *Nomos* op. 19 såväl dynamik som ständigt skiftande metronomiseringar. All tolkning överlämnas alltså i övriga fall till interpreten. Men Hauer var vid denna tid ändå på väg att överge spelanvisningar. Som han skrev i förordet till *Atonale Musik* opus 20 (enligt den senare numreringen): ”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 fras till fras. 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.”

I de följande verken prövar Hauer sig uppenbarligen fram. Opus 26, det ensatsiga *Klavierstücke*, är en lite spretig, kapriciös sak – något av en solitär i den samling verk (opus 20–58 i den gamla numreringen) som Hauer skrev ”i den första hänförelsen över att äntligen ha uppnått den hantverksmässiga grunden”, det vill säga funnit tolvtonsprincipen. Och när han väl gjort det, gick det undan:

”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.”

Men nu, när rälsen blivit lagd, var det full fart framåt. När han hade en fast struktur att luta sig mot, kunde han också tillåta sig ett improvisatoriskt förhållningssätt i detaljerna. Han skjuter uppenbarligen ofta direkt från höften.

Som Magne Hegdal skriver i sin analys av op. 54:1 (= op. 20:18) (Norsk Musikk Tidsskrift nr 3, 1975):

”Men också i den osedvanligt strängt genomförda tolvtonsstrukturen finns det sådant som är komponerat fritt och utan något uppenbart system. (...) Vad det är som

bestämmer dessa val utanför systemet, som faktiskt inte ens hörs tydligt, är kanske det mest fascinerande spørsmålet i hela denna egendomliga process. Påfallande ofta ger detta 'intuitiva' skrivsätt ett intryck av slump. Och detta har djupast sett en tydlig funktion, eftersom just det 'slumpartade' i satsen och i styckets form kombinerat med den trots all oerhört stränga strukturen, understryker musikens otillgängligt svävande karaktär. Därmed får stycket en levande statisk form, och alltså inte karaktär av mekanisk konstruktion."

Från op 27 till op 41 benämns samtliga verk *Melodien für wohltemperierte Instrumente*. Dessa sammanlagt 15 verk komponerades mellan den 11 oktober och 18 november 1921. Tala om produktivitet, som sagt. Till att börja med är de uttalat lyriska med drag av friare fantasi, som i op 28, för att ganska snart etablera ett tydligt mönster av melodi med ackompanjemang. Från op 32 avstår Hauer alla inledande artighetsfraser och börjar pang på. De följande verken är alla stöpta enligt samma modell. Det som skiljer dem åt, förutom smärre rytmiska variationer, det som alltså ger dem specifik karaktär, är framför allt de troper/hexakord Hauer valt. I opus 37 förekommer dock ett kort avsnitt efter andra fermaten/cesuren, där Hauer faller utanför ramen och kör på frihjulet under några takter. Han tillåter sig rentav tonrepetitioner, vilket annars inte förekommer alls.

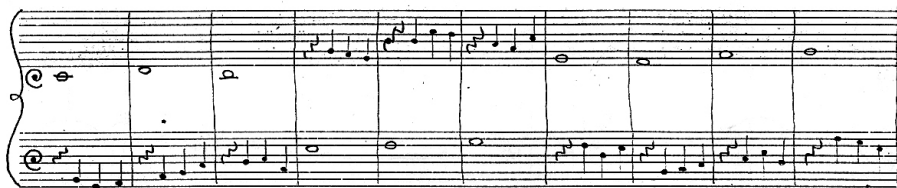
Efter det första, lite rörligare avsnittet i op 38 har Hauer gjort noteringen "Die Melodie des Bächleins meiner Heimat 6. Nov. 1921" (Melodin hos den lilla bäcken i min hembygd).



Op 42 och op 44–50 är antingen skrivna för celesta eller ingår i *Atonale Musik*.

Opus 43, tvivelsutan ett av de finaste verken i samlingen, består av fyra tydligt separerade delar – de båda första enligt modellen melodi med ackompanjemang, medan de avslutande är kontrapunktiska satser uppbyggda av ett antal fixerade tolvtonsboxar, eller byggstenar med Hauers terminologi – i det första fallet tre, i det andra sex – vilka transponeras och upprepas i till synes slumpartad ordning.

Med något litet undantag är opus 50–54, precis som *Melodien für wohltemperierte Instrumente*, stöpta i en och samma form – den flerstämmiga (oftast trestämmiga) enstämigheten. Opus 51:3 och 52:3 är dock även de solitärer. Den första genom att vara Hauers enda konsekvent fyrstämigt enstämiga kontrapunkt av detta slag, den andra genom att han begränsar sig till enklast möjliga tvåstämmiga sats. Ett litet mästestycke.

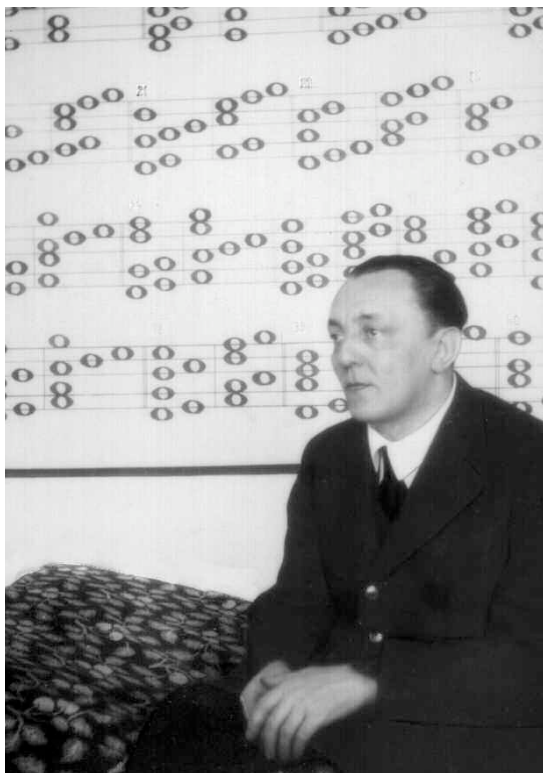


I samband med verken för celesta talades om några av de ”problem” Hauer stötte på under den här perioden, bland annat den tydliga periodisering som var ett resultat av att varje ny tolvtonperiod började så att säga från scratch (i de flerstämmiga verken fram t.o.m. opus 48). Det hävdades också att när detta problem väl var löst och perioderna bundits samman, så stötte han på nya problem.

Det som åsyftades och som gäller samtliga de 15 kompositioner som ingår i opus 50 till 54, är osjälvständigheten hos ”stämmorna”. Hela satsen klättrar långsamt upp och ner och upp och ner. Även om Hauer, valde ut nio av dessa stycken till *Atonale Musik*, kan konstateras att denna typ av komposition inte återkommer senare, men det gäller för all del även de 15 melodierna. Hauer finner sålunda en formel som han prövar ett antal gånger för att sedan överge.

Det märkliga är att medan de kontrapunktiska satserna alltså favoriserades i *Atonale Musik*, återfinner man ingen av de renodlade melodierna, med ett litet undantag – andra avsnittet av det fyrdelade op 38 dyker upp som sjätte stycke i samlingen.

Vissa element i dessa stycken förekommer naturligtvis tidigare och återkommer även senare, dock aldrig så renodlat som här. Kanske är det rimligt att anta att Hauer verkligen i första hand betraktade dem som ett slags studier, det var ju så han beskrev dem: ”På opus 19 följde en mängd studier (till opus 60), som skrevs i den första hänförelsen över att äntligen ha uppnått den hantverksmässiga grunden”. Det gör dem inte mindre älskvärda.



Hauer framför väggtavlan med troper, 1921.