

NY MUSIK

Johanna Magdalena Beyer

– inte en dag för tidigt

Lördagen den 6 februari, kl. 14.30 & 17.00

Söndagen den 7 februari, kl. 15.00 & 17.30

Caroli församlingshem, Borås

För snart 30 år sedan spelade Göran Rydberg ett litet stycke för slagverksensemble i radions Studio Onsdag. Det var skrivet på 30-talet – redan det sensationellt – av en tyska som föddes i Leipzig 1888 och dog i New York 1944. Så mycket mer visste han inte att berätta.

Jag blev omedelbart fångad av denna säregna musik, och undersökte om det gick att finna något mer av Johanna Magdalena Beyer, som tonsättaren hette. Det gjorde det inte.

Så gick det några år, och jag försökte igen. Med samma resultat.

Sedan föll Fräulein Beyer i glömska under några decennier. Men under tiden hade det faktiskt hänt en del. Det hade spelats in en dubbel-CD och några stycken hade också givits ut på noter av tonsättarkollektivet Frog Peak Music.

Det visade sig att Johanna Magdalena Beyer var en alldeles lysande tonsättare. Djupt personlig och framsynt som få.

Hon hör alltså till de orätfärdigt undanskuffades skara, som tolvtonspionjären Josef Matthias Hauer i Österrike eller Claude Loyola Allgén här hemma. I efterhand kan man alltid undra varför det har blivit så. Man kan exempelvis fråga sig varför hennes bekanta i tonsättarkåren tycks ha gjort så lite för att hjälpa henne. Men man måste kanske också fråga sig i vilken mån det beror på att hon var kvinna.

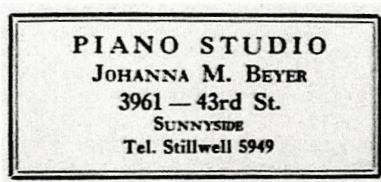
”I det uppmärksamhetsvakuum som följde efter hennes död, har hon sällskap av många stora komponister, från J.S. Bach till Scott Joplin, vars verk också försvann från det kollektiva, kulturella medvetandet i decennier efter deras död”, som hennes sentida levnadstecknare, Amy Beal, uttrycker det.

Några amerikanska fritänkare, musikaliska ”mavericks” om man så vill, hade tidigt intresserat sig för henne. Charles Amirkhanian grävde på American Music Centre redan 1965 fram hennes ”banbrytande partitur... tynande i anonymitet”, och Peter Garland publicerade två av hennes verk i mitten av 70-talet. Men de som på allvar började skingra dimmorna kring Beyers minne är tonsättarna John Kennedy och Larry Polansky, samt Amy Beal. De båda senare har för övrigt varit till helt ovärderlig hjälp i förberedelserna inför dessa konserter.

En av Beyers egna sångtexter, Total Eclipse (ung. Totalt mörker), brukar beskrivas som ett närmast profetiskt förebådande av det öde som väntade henne. Och att mörkret verkligen har varit kompakt, framgår om inte annat av det smått absurda faktum att tre, eventuellt fyra, av Beyers verk nu uruppförs i Borås – mer än 70 år efter hennes död.

Björn Nilsson

Johanna Magdalena Beyer föddes i Leipzig den 11 juli 1888. Mycket lite är känt om hennes tidiga liv i Tyskland. Hon levde i New York 1911–14, men vad hon gjorde under den tiden, liksom i Tyskland under första världskriget, är inte bekant. Hon avlade examen vid ett musikkonservatorium i september 1923, för att följande månad återvända till New York, där hon fortsatte sin utbildning vid Mannes School of Music. I januari 1930 blev hon amerikansk medborgare. Från 20-talet och fram till sin död försörjde sig Beyer främst som pianolärarinna.



I början av 1932 mötte hon äkta paret Seeger. Charles Seeger (1886–1979) (f.ö. far till folksångaren Pete Seeger) var framför allt musikvetare och -teoretiker, och såg sig i den senare kapaciteten som ett amerikanskt alternativ till Arnold Schönberg. Han utvecklade bland annat idéer om dissonant kontrapunkt och metrisk modulation. 1932 gifte Seeger sig med sin kompositionselev Ruth Crawford (1901–53). Tillsammans arbetade de på en kompositionslärobok, som dock publicerades först 1994 under titeln *Tradition and Experiment in the New Music*. Från slutet av 30-talet ägnade de sig båda främst åt amerikansk folkmusik.

Beyer studerade en tid för såväl Charles som Ruth Seeger, och det råder ingen tvekan om att deras inflytande var mycket stort. Hon tog under 30-talets första hälft sannolikt också kompositionslektioner för Dane Rudhyar. Beyer var alltså drygt 40 år gammal när hon började studera komposition.

Våren 1933 träffade hon första gången Henry Cowell (1897–1965) som liksom de ovan nämnda räknades till "ultramodernisterna". Han undervisade, precis som långt senare John Cage, vid New School for Social Research. Cowell var en verklig pionjär på 1910–20-talet, och har blivit mest känd för sina tidiga pianoverk med bland annat spel direkt på strängarna och stora underarmskluster på klaviaturen. Beyer studerade även för Cowell och hans inflytande kan noteras framför allt i pianoverket *Clusters*.

Förhållandet till Cowell kom att fullständigt dominera Beyers tillvaro ända fram till hennes död. Hennes förälskelse får nog närmast beskrivas som ett slags besatthet.

1936 dömdes Cowell till 15 års fängelse för sexuellt umgänge med en minderårig yngling och satt sammanlagt fyra och ett halvt år på San Quentin. Under hela denna tid stred Beyer som en furie för Cowell. Hon uppvaktade myndigheterna och verkade för hans frisläppande, hon skötte hans affärer, marknadsförde hans musik, spelade hans pianoverk och skrev ut stämmor till hans partitur. 1937 komponerade Beyer ett verk för kammarorkester, vars titel, om än i krypterad form, bär vittne om hennes engagemang: *CYRNAB* (henRYCowell johanNABeyer). Men Cowell höll henne på armlängds avstånd. Amy Beal skriver: "Det är (...) oklart om Cowell vid något tillfälle verkligen hade uppmuntrat Beyer att tro på ömsesidiga romantiska känslor, eller om han utnyttjade hennes hängivenhet, och använde henne för att överleva professionellt under sina år i fängelse. Det är däremot klart, att han inte ansåg sig förbunden att verka för hennes musik, vare sig under hennes sista år eller efter hennes död."

Beyers tidigaste bevarade komposition är *Waltz* för piano 1931. De sista verken tillkom 1943 och alla hennes sammanlagt 56 verk är alltså skrivna under en period av tolv år.

Beyers eventuella renommé har hittills till stor del vilat dels på hennes rykte som slagverkspionjär, dels på vad som sannolikt är en missuppfattning, nämligen att hon skulle vara den första kvinna att ha skapat elektronmusik. *Music of the Spheres* (1938) är skrivet för "tre elektriska instrument eller stråkar", men vad hon kan tänkas ha avsett med "elektriska instrument" är en öppen fråga.

"Hennes verk kombinerar det analytiska sinnets beräkningar med självförtroendet hos en originell tänkare. Som en orädd utforskare av nya kompositionsmetoder, inklusive tempomelodier, seriella tekniker, kluster, glissandon och polyrytmik, skapade Beyer innovativa strukturer – ofta ekonomiska och högst formalistiska processer – som uppvisar känslighet för såväl små detaljer som stora förlopp", som Amy Beal uttrycker det.

"Hennes mest produktiva, intressanta, komplexa och experimentella arbete tycks höra hemma i perioden 1930–36. Omkring 1936–37 börjar hennes verk, med några få undantag, att förändras och vara mindre äventyrliga", sammanfattar Larry Polansky.

Ett av Beyers största kompositionsprojekt var operan *Status Quo* som hon 1938 ansökte om Guggenheim-stipendium för att kunna genomföra. Bland de omdömen som då lämnades om Beyer kan man exempelvis läsa att ”vid 50 års ålder kan hon väl inte vara mycket att satsa på som tonsättare?”. Cowell skriver visserligen om hennes ”stora talang” och hennes ”fäbless för fantastiska och originella idéer”, liksom hennes ”fina teknik”, men rekommenderar ändå någon annan som stipendiat. Det mest rörande av alla omdömen kom från Erdix Winslow Capen, en teaterman i Beyers bekantskapskrets, som i ett långt inlägg skriver bland annat: ”Hon har större kapacitet för hårt arbete än någon annan människa jag hittills träffat. Trots det är hon inte den typ som sitter i elfenbenstorn, utan hennes arbete rör sig i hög grad i nuet, både i tanke och uttryck. Av vad jag hittills hört av hennes musik, är jag djupt övertygad om att hon är det närmaste ett geni som jag någonsin lär stöta på.”

I sin ansökan skriver Beyer: ”Operans traditionella teman är utslitna och saknar relevans i vår tid. Inte heller är operans musikaliska form (...) adekvat för det musikaliska medvetandet i dagens värld.” Hennes plan beskriver ett allkonstverk av delvis collageartad karaktär som kan föra tankarna till Bernd Alois Zimmermanns opera *Die Soldaten* och hans idé om ”tidens klotform”. Här utspelar sig allt visserligen i nuet, men med ambitionen att vara internationellt övergripande, ja rentav universellt omfamnande. Operan börjar i USA för att sedan via England och Frankrike ta sig till Moskva, Kina, Indien, Afrika, Tyskland, Italien och Spanien för att sluta i Genève. På en stor filmduk visas allt från Broadwayskyskrapor till nazistmöten i Nürnberg, från flygfärd över nordpolen till ryska kolchoser, och resan återspeglas i musiken: I USA är den ”energisk, pulserande, synkoperad, med korsande rytmer, dissonant kontrapunkt, polyfoni”, i England är den neo-klassicistisk och konventionell, i Tyskland hörs folksånger, marscher och modern musik, medan Afrika och Asien representeras av originalinspelningar därifrån.

Till pianisten och tonsättaren Percy Grainger (1882–1961) skrev hon i augusti 1938: ”Jag är klar med min *Status Quo*, en praktparad till musik..., men jag är bara klar med ett partitell. Det verkliga skrivarbetet börjar nu.” Något partitell har aldrig påträffats, men två satser fullbordades, dels själva ”uvertyren”, den ovan nämnda *Music of the Spheres*, dels *Dance* för full orkester.

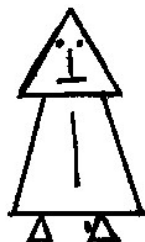
Beyer var inte bara dristig när hon försökte sprida Cowells musik, hon kontaktade också för egen del oförväget dirigenter och musiker som József Szigeti, Carlos Chávez, Eugene Goossens, Otto Klemperer, Serge Koussevitzky, Pierre Monteux,

Nicolas Slonimsky och Leopold Stokowski. Tankarna går osökt till Allgén som också alldeles i tomme sände sina verk till många namnkunniga solister och dirigenter.

1938 diagnostiserades Beyer med ALS, i USA på den tiden känt som Lou Gehrig's disease efter den kände baseballspelaren. Hennes sista år får nog beskrivas som rent miserabla. Cowell vände henne ryggen, även professionellt, hennes musik negligerades, hon fick allt svårare att försörja sig och dog alltså slutligen utfattig i en sjukdom som sannolikt hör till de mer förnedrande. Det skulle dröja ända till 100-årsminnet av hennes födelse innan en hel konsert ägnades hennes musik.

— — —

Under lång tid visste ingen hur Beyer egentligen såg ut, varför hon fick nöja sig med att representeras av detta ”telefonklotter”, kallat Triangle lady:



Tills det här fotot återfanns i programbladet till den andra konserten i Composers' Forum-Laboratory, där Beyer fanns representerad, den 19 maj 1937:



För två år sedan lyckades så Amy Beal gräva fram Beyers båda passfoton.

NY MUSIK

Dissonant kontrapunkt

– bruksmusik för piano

Dissonant Counterpoint (193?)

Suite (1939) – uruppförande

—paus—

Gebrauchs-Musik (1934)

Sonatina in C (1943)

Clusters (1936)

Kristine Scholz – piano

Lördagen den 6 februari 2016 kl. 14.30

Caroli församlingshem, Borås

Den åttasatsiga *Dissonant Counterpoint* är utan tvekan ett av Johanna Magdalena Beyers tyngst vägande verk. Det är visserligen inte daterat, men uppvisar stora likheter med de båda sviterna för soloklarinett och bör alltså vara tillkommet någon gång 1932–33. Stycket bär redan genom sin titel vittne om studierna för Charles och Ruth Seeger. Begreppet dissonans begränsades för Seegers del inte till enbart tonhöjderna, utan omfattade flera parametrar, och kom således att betyda oregelmässig eller icke likformig. Dissonerande rytm innebar följaktligen polyrytmik, något som *Dissonant Counterpoint* uppvisar rika exempel på.

Vad vi hör är till stora delar ett slags elaborerade tvåstämmiga inventioner, heterofona och poetiskt graciösa, med seriella inslag och tolvtonsartade konstruktioner. Uttrycket sträcker sig från det kapriciöst expressiva till det lågmält stillastående, vilket i den avslutande satsen får närmast feldmanliknande kvaliteter.

Beyer var själv en driven pianist och spelade vid flera tillfällen ”Utdrag ur piano-sviter 1930–35”, vilket bör ha inneburit att hon främst valt ur *Dissonant Counterpoint* och den något senare och besläktade *Gebrauchs-Musik* (1934). I programbladet till en sådan konsert beskriver hon en sats så här: ”Tvåstämmig dissonant kontrapunkt, första stämman är feminin, arabeskliknande; andra stämman är stark, maskulin”, vilket skulle kunna tänkas handla om både första och sjunde satsen i *Dissonant Counterpoint*, där de båda stämmorna har var sin dynamisk nivå.

Över några av satserna har Beyer gjort noteringar, som tycks ämnade mest för henne själv: I ”Really?”, II ”Du glaubst zu schieben und wirst doch selbst geschoben” [Goethe], III ”Problems”, V ”Happy-go-lucky”, VI ”Religion”, samt något oläsligt över VII.

Den tresatsiga *Suite* (nov. 1939) kan, liksom flera av de senare verken, sägas spegla en allmän rörelse under depressionsåren, bort från modernistiska experiment i riktning mot neoklassicism; från esoterisk elitism mot samhällelig och politisk relevans. ”Simpleness” och ”musical naturalness” blev honnörsord, och amerikansk folkmusik sattes i högsätet, inte bara av makarna Seeger. Men *Suite* är veterligen det enda Beyerverk som innehåller direkta folkmusikreferenser, och då enbart i första delen. Polyrytmiska förlopp låg Beyer varmt om hjärtat, såsom i *Dissonant Counterpoint*, men har även här, i en mindre komplicerad sats, en framträdande roll. Så utspelar sig svitens andra sats till större delen i två samtidiga taktarter, i ett evigt vaggande tre mot fyra. Stycket är tillägnat Henry Cowell.

Liksom *Dissonant Counterpoint* och den något yngre *Clusters* (1936) har även den femsatsiga *Gebrauchs-Musik* (1934) en titel som anspelar på företeelser som låg i tiden. Men i det här fallet är titeln sannolikt att uppfatta som lätt ironisk. Musiken rör sig i stort sett i samma musikaliska värld som *Dissonant Counterpoint*, även om draget av invention inte är lika framträdande, och är således fjärran från vad vi brukar uppfatta som bruksmusik. Beyer lärde eventuellt känna begreppet genom ett föredrag om Hindemiths användning av detsamma som Charles Seeger höll i maj 1931. Vi vet för övrigt även att Beyer mötte Hindemith när denne var inbjuden till Greenwich House Music School i april 1937.

Beyers sista daterade komposition är *Sonatina in C*, "Greenwich Village, N.Y., June 1943". Den är tillägnad hennes elev Roland Leitner, som möjligtvis även hållit i pen-nan. Sonatinan har fyra korta satser – Allegro brioso, Scherzo, Andante och Scioltto (loose, agile, nimble) – och påminner kanske lite om Clementi, ja, d.ä., alltså.

Noterna innehåller en rad ovanliga spelanvisningar: *scorrendo*, *tardando*, *tenero*, *tempo frettoloso*, *misterioso con rigore*, *cantalerle* och *ridotto*. (Tankarna går åter till Allgén, som emellanåt tryfferade sina partitur med liknande rariteter.)

Larry Polansky beskriver Sonatinan som mycket tonal men förvånansvärt intrikat och rörande: "Detta verk är långt mer betydande än jag först trodde. (...) För många år sedan (...) tycktes mig Sonatinan vara ett simpelt stycke, på något sätt speglade Beyers degenerativa fysiska tillstånd. Efter att vid upprepade tillfällen ha lyssnat på den och studerat partituret, har jag fullständigt ändrat uppfattning. Det jag uppfattade som simpelhet framstår nu som mognad."

"This is the same as 3 N.Y. Waltzes and an additional Waltz (1931)", skriver Beyer på försättsbladet till *Clusters* (1936), som alltså inleds med hennes allra första verk, *Waltz* från 1931. Vid en konsert 1937, där Beyer spelade delar av *Clusters*, svarade hon så här på en fråga om skalor kontra kluster: "Jag tycker att det moderna livet är så väsnigt, så invecklat, och så komplicerat, att det inte längre låter sig uttryckas med en enkel melodi. Man måste helt enkelt panga på som resten av världen." Också begreppet vals får man väl tänka sig åtföljs av ett snett leende. Även om valsen från 1931, liksom den ursprungliga *New York Waltz* (nr 3), till skillnad från de övriga, är skriven i 3/4-takt, är det knappast tal om "valsmusik". Hela sviten inleds och avslutas med ett "klustermotiv", som också skall spelas emellan de olika styckena.

NY MUSIK

Restlöst, andlöst, taktlöst

– samtliga verk för slagverksensemble

Three Movements for Percussion (1939)

March for 30 Percussion Instruments (1939)

Percussion (1935)

Strive (1941)

—paus—

Horizons (1942)

Waltz for Percussion (1939)

Percussion Suite in 3 Movements (1933)

Percussion, opus 14 (1939)

Johan Bejke, Carl-Johan Eliasson, Lars Eliasson,
Jonas Larsson, Martin Lillberg, Wictor Lind, Patric Malm,
Martin Salomonsson, Joakim Spogardh – slagverk
Jerker Johansson – dirigent

Lördagen den 6 februari 2016 kl. 17.00

Caroli församlingshem, Borås

I den mån Johanna Magdalena Beyer tidigare över huvud taget varit bekant, har det varit som en av de allra första som komponerade för slagverksensemble. Det brukar heta att Edgard Varèse (1883–1965) visserligen var först med sin *Ionisation* (1929–31), men William Russells (1905–1992) *Fugue* (1931–32) uruppfördes faktiskt vid samma konsert i mars 1933. Russell (som från början hette Wagner, men bytte, eftersom namnet redan var upptaget) blev senare mest känd som en stor auktoritet på New Orleans-jazz, men skrev under 30-talet åtta verk för slagverksensemble. Men skall vi vara riktigt petiga med kronologin begicks nog premiären av Dimitrij Sjostakovitj (1906–75) med det makalösa mellanspelet i operan *Näsan*, 1928. Beyers första komposition i genren är *Percussion Suite in 3 Movements* (1933). Den är alltså komponerad samma år som hon lärde känna Henry Cowell, och det är rimligt att anta att impulsen kom från just Cowell, som för övrigt var den som arrangerade konserten med Russells och Varèse' förstlingsverk.

Men Beyer utforskar en helt annan värld än sina kolleger. Hos henne finns ett rituellt, närmast liturgiskt drag, som i stort sett saknas hos John Cage (1912–92) och Lou Harrison (1917–2003), vilka ju kom att bli tidens stora slagverksprofiler. Här står inte rytmisk komplexitet och sväng i centrum på samma sätt som hos Cage, eller exotisk folkmusik, som hos Lou Harrison. Här framstår musiken snarare som vore den närapå ett naturfenomen; den utspelar sig ofta på låga dynamiska nivåer, i glesa strukturer och med fokus på gradvisa processer. Med Lou Harrisons ord: ”Hon hade den typiska 20- och 30-talsattityden till musikalisk geometri, eller till scheman som var noggrant planerade och vackert utförda. Det var hon väldigt bra på. Det märks särskilt i slagverksstyckena.”

Three Movements for Percussion – Restless, Endless, Tactless (1939) skrevs till och tillägnades John Cage, som i en rundskrivelse hade bett om musik till sin andra slagverkskonsert vid Cornish School i Seattle i maj 1939. Att enbart sats 2 och 3 då uruppfördes, berodde på att den första satsen föreskriver pukor, och sådana hade Cage inte tillgång till. De båda satserna framfördes därefter vid ytterligare fyra konserter. Peter Garland publicerade partituret i *Soundings* 10 (1976), och det var det första kompletta verk av Beyer som på detta vis nådde offentligheten. Den rytmiskt uttrycksfulla första satsen, *Restless*, är en närmast perfekt palindrom – en form som låg i tiden – så att musiken vänder vid mitten och slutar som den börjar. *Endless* brukar beskrivas som en av Beyers mest radikala och personliga satser, och det med

rätta. I centrum står klangen från ett ensamt träblock, som upprepas långsamt och en-vist med subtila variationer i tempo och dynamik, omgiven av glesa inpass från cymbal, bastrumma och lejonvrål. ”Den oförskräckt radikala karaktären hos den sparsmakade texturen, det minimala materialet, den intensiva fokuseringen vid repetition och vid små detaljer förebådar såväl Cages intresse för tystnaden som musikalisk parameter som den minimalistiska idén om musik som en gradvis process”, som Amy Beal formulerar det. I tredje satsen, *Tactless*, koncentreras varje instrument på ett litet rytmiskt motiv som upprepas envetet. Som i många av Beyers stycken för slagverk pendlar tempot hela tiden fram och tillbaka i långsamma vågrörelser, och med ett ständigt polyrytmiskt element närvarande. Satsen går i 5/4, något av tonsättarens favorittaktart, medan en stämma istadigt spelar i 4/4.

1939 skrev Beyer fyra kompositioner för slagverksensemble. Denna ymnighet hade med all sannolikhet sin upprinnelse i bekantskapen med John Cage, som Beyer förmodligen hade lärt känna när denne studerade för Cowell i New York hösten 1934. *March for 30 Percussion Instruments* och sju spelare (1939) är en utsökt miniatyr på bara drygt tre minuter, kraftfull men mot en mycket lågmäld bakgrund. Beyers titlar är ofta bedrägliga; valser som inte är valser, bruksmusik som inte är bruksmusik, eller som här, en marsch som går i 4½/4-takt. Marschera till det, den som kan.

Den enda komposition av Beyer som under lång tid var bekant, bär det underliga namnet *IV*, och publicerades 1936 i Henry Cowells New Music Orchestra Series. Denna mysteriösa titel skulle få sin förklaring 64 år senare, när slagverkaren Ron Coulter sökte igenom John Cages efterlämnade papper i musikbiblioteket vid Northwestern University. Där fann han originalmanuskript till tre verk för slagverksensemble av Beyer: *Percussion* (1935), *Strive* (1941) och *Horizons* (1942). Såvitt bekant har Cage aldrig – åtminstone inte under sina fyra sista decennier – över huvud taget nämnt Beyer, vare sig i tal eller skrift, än mindre berättat att han satt på dessa manuskript. Man frågar sig onekligen varför. Ville han månne inte dela äran av att vara slagverkspionjär?

I och med dessa fynd fick alltså även *IV* sin förklaring; det är helt enkelt den fjärde av fem satser i det verk som heter *Percussion*.

Percussion tycks vara skrivet under överinseende av Cowell, till vilken Beyer skrev: ”... jag har börjat med en sats för slagverk... Nu när jag arbetar med den, dök en

mängd frågor och olika idéer upp, men jag fortsatte ändå. Om det är vad du har föreställt dig, vet jag inte. Det måste du berätta när vi ses, jag har absolut ingenting emot att göra om det från början. Jag har hållit det kort och ganska enkelt: 8 gånger 8 takter, och har numrerat instrumenten 1 2 3 4 5 6 7 8 9 så att det kan spelas på olika.”

Även om den öppna instrumentationen hade praktiska orsaker – det fanns inga etablerade slagverksgrupper innan John Cage Percussion Players bildades i Seattle 1938 – kan det vara värt att notera att Beyers *Percussion* sannolikt är den allra första slagverkskompositionen som överlåter instrumenteringen till musikerna, alltså äldre än Cages *Quartet* (som uppges vara skriven samma år, en uppgift som dock har ifrågasatts). Även schemat 8x8 takter kan sägas var en rudimentär föregångare till Cages senare rytmiska strukturer.

I samtliga satser böljar tempot långsamt fram och tillbaka, ofta parat med en tilltagande eller avtagande strukturell täthet, som ett slags långsamma dyningar. I femte satsen står dock polyrytmiken i centrum, annonserad genom taktarten 5-4-3/4. I manuskriptet till sats tre finns en instrumentation inskriven med blyerts. Den är dock inte av Beyers hand, utan har präntats med Lou Harrisons omisskännliga piktur.

Strive (1941) är resultatet av ett plötsligt infall, vilket framgår av ett brev adresserat till Cage: ”Käre John, efter att jag klottrat ned adressen på bifogade kuvert, jagade jag runt efter ett papper att skriva på och fann det här, med 15 linjer på. Det fick mig att skriva ned en idé, och när jag väl hade börjat kunde jag inte sluta. Så jag dristar mig att sända det till till dig och hoppas att du tycker om det och kan använda det. (...)” Men Cage framförde aldrig stycket, vad man vet. Möjligen delvis beroende på att det ingår en puka och att Beyer föreskriver virvlar på virveltrumman. Cage berättade långt senare: ”Vi var inte utbildade slagverkare. Vi kunde göra vad som helst när det gällde att räkna, men vi kunde inte spela virvlar. Det var den stora stötstenen.” *Strive* är skrivet för 15 instrument, dock utan att specificera antalet spelare. Och som alltid är Beyer mycket ekonomisk med sitt material, exempelvis spelar pukan samma lilla figur hela stycket igenom.

Beyers utveckling gick ju i stort från modernism till traditionalism, med en brytpunkt omkring 1936–37 – något som dock i hög grad jävas av slagverksmusiken, exempelvis av *Horizons*, Beyers sista komposition för slagverk, och ett av hennes sista verk över huvud taget, som skrevs i april 1942. Möjligtvis hade hon Lou Harrison

i åtanke; åtminstone kom han att ha hand om partituret, som till slut alltså hamnade i John Cages ägo. Ingen av dem framförde dock stycket, delvis förmodligen beroende på det stora antal spelare som krävs, delvis eftersom det skrevs mot slutet av den period då de båda koncentrerade sig på slagverk.

Horizons är Beyers längsta och mest ambitiösa slagverkskomposition. Liksom *Percussion* är inte heller *Horizons* instrumenterat; Beyer lämnar bara allmänna registeranvisningar. Som mest innehåller stycket 14 stämmor.

Satstitlarna *Liberty*, *Utopia*, *Destruction* och *Reality* får nog uppfattas som en återklang av de dramatiska teman som Beyer presenterar i planerna till operan *Status Quo*. Varje sats föregås av korta spelinstruktioner liksom av ett poetiskt fragment. Dessa fragment är alla hämtade från Beyers egna texter till *Three Songs for Soprano and Clarinet* (1934).

I. Liberty (a planless free for all) "Sleepers, toiling with a minute, with a grain of soil, poor forgotten creatures..."

Rytmska ostinaton sammanfogas i en asymmetrisk väv, långsamt växande i såväl täthet som dynamik. Ron Coulter menar att denna sats ger en försmak av de klangmassor exempelvis Ligeti och Xenakis senare skulle frambringa. "Använd låga instrument för att skapa ett mystiskt, undermedvetet intryck. Spela om möjligt alltihop bakom ett förhänge."

II. Utopia "... Behold the hypocrite, the pleasure loving, his heavenly abode..."

Här begränsar Beyer sig till sju stämmor i en relativt enkel, transparent sats, som inleds – och avslutas – med en rytmisk kanon, fram- och baklänges, på bästa palindrommanér.

III. Destruction "... Alas, fate strides in, mowing, blowing, purifying..."

Destruction är den rytmiskt enklaste av satserna, och uttrycket är närmast primitivt. Anvisningarna är definitivt av det ovanligare slaget: "Använd alla instrument, dubblera stämmor för att variera tonhöjden. Håll er inte bokstavligen till rytmen. Använd alla upptänkliga klanger och 'blitz-tricks'. Variera det instinktivt för varje framförande."

IV. Reality "... Stars, moons, suns, boundless beauty..."

Reality tecknar bilden av en dag: "Soluppgång – ingenting skall tas bokstavligt". Här finns de enda "specifika" instrumentanvisningarna: "Vind, vatten, fågel". Efter en trevande inledning möter "tilltagande intensitet som en följd av dagens aktiviteter". Så småningom sjunker musiken "tillbaka till startpunkten".

Waltz for Percussion (1939) bygger, såsom flera av Beyers slagverksstycken, på mycket enkla, upprepade och överlagrade rytmiska motiv, som möts i en gungande, polyrytmisk sats. *Waltz* kan dock med lite god vilja uppfattas som en vals.

Beyers perkussiva förstlingsverk, *Percussion Suite in 3 Movements* från 1933 är ett stycke uttalad kammarmusik, som saknar de senare verkens successiva tempoförändringar. Andra satsen innehåller det enda exemplet hos Beyer på ett tonhöjdsbestämt slagverksinstrument, nämligen en xylofon, som gång på gång upprepar samma expanderande melodi, om än med ständiga förändringar. ”Vad Beyer uppnår i sviten är att redan i sitt första verk i genren utforska de mindre uppenbara parametrar som är möjliga med slagverk – hon favoriserar subtilitet framför dunder, vidsträckt rymd och tid framför tät rytm”, med John Kennedys ord.

Percussion, opus 14 (1939) är ett av endast tre opusnumrerade stycken – alla från samma period. De båda övriga är *Symphonic Opus 3* respektive 5, men riktigt vad det är Beyer räknar är oklart. Det har påtalats att stycket föregås av tolv satser för slagverksensemble, och att en felande 13:e sats skulle förklara saken. Denna milt eruptiva musik bygger helt på karaktäristika som lyssnaren känner igen vid det här laget. Även här envisas för övrigt pukan med att obstinat spela en och samma figur igenom hela stycket.



Johanna Magdalena Beyer, passfoto 1930

NY MUSIK

Lokalt – universellt

– stor musik i det lilla formatet

Suite for Clarinet 1B (1932)

Suite for Violin and Piano (1937)

Sonata for Bb Clarinet and Piano (1936)

Ballad of the Star-Eater (1934)

Universal – Local (1934)

—paus—

Prelude and Fugue for Piano (odat.) – uruppförande

Suite for Oboe and Bassoon (1939) – ev. uruppförande

Suite for Bass Clarinet and Piano (1936?)

Marie Alexis – sopran, Isabelle Bozzini – cello,
Clemens Merkel – violin, Mats Persson – piano,
Bo Pettersson – klarinetter

Söndagen den 7 februari 2016 kl. 15.00

Caroli församlingshem, Borås

Mellan 1932 och 1936 komponerade Johanna Magdalena Beyer sammanlagt sju verk i vilka klarinetten har en central roll. Om det främst berodde på förkärlek för instrumentet eller på det faktum att hon hade kontakt med en intresserad avnämare, må vara osagt. Men flera av verken skrevs för och framfördes av Rosario Mazzeo, ess- och basklarinettist i Boston Symphony Orchestra 1933–66.

Det första Beyer komponerade efter *Waltz* för piano (1931), och efter att hon börjat studera för Charles och Ruth Seeger, var två nära besläktade sviter för soloklarinett, *Suite for Clarinet 1* och *1B* (1932). Noterna uppvisar närmast en katalog över Seegers kompositionsidéer. Här finns den dissonanta kontrapunkten, här finns palindromformen, här finns vad Cowell skulle kalla tempomelodi, liksom idén att skriva musiken i ”verser” (såsom sonettform) och att använda ”centricitymotiv”, vilket närmast är att likna vid ett slags melodiska rim. Och så vidare.

Och trots det är de djupt personliga, ”abstrakta och ändå genomsyrade av instinkten hos en sofistikerad melodiker – rigoröst komponerade ädelstenar”, som Larry Polansky uttrycker det. *Suite 1B* har satsbeteckningarna *Giocoso*, *Lamentation*, *Contrast* (Sonnet form) och *Accelerando*.

Är det något verk av Beyer som särskilt förtjänar just epitetet ädelsten är det kanske *Suite for Violin and Piano* (1937). Här har en liten melodi – som redan i sig är en variation – undersökts i alla dess fasetter, och avlockats alla de nyanser. Sviten är kort sagt ett under av mångskiftande enhetlighet. Man får vara slipad för att kunna utnyttja sitt material så effektivt.

Stycket tillägnades två av den tidens stora, József Szigeti och Nikita Magaloff, som naturligtvis inte spelade det. Det framfördes emellertid redan kompositionsåret med tonsättaren vid pianot. Så här introducerade hon det i programbladet: ”Violinen presenterar temat från vilket svitens hela material härleds, tonalt och rytmiskt. Andra takten i denna 4/4-rytm har bara tre fjärdedelsnoter i stället för fyra. Dessa tre noter blir mycket viktiga. I första satsen framhärdar de genom hela pianostämman mot violinens 4/4, medan violinens tre slag pulserar mot pianots fyra i den andra satsen. I tredje satsen dyker dessa tre slag åter upp i pianot. Violinen och pianot tar en del var av temat och kommentar den, vilket resulterar i abstraktion.”

Den ett år äldre, fyrsatsiga *Sonata for Bb Clarinet and Piano*, tillägnad Rosario Mazzeo och Nicolas Slonimsky, är helt annorlunda till sin karaktär. I första satsen

dyker melodiska figurer – uppbyggda av upprepade rytmiska motiv – upp som byggklossar som förskjuts i olika stämmor och lager. Andra satsen består i stort sett av tre element: långa klarinettoner, pianistisk polyrytmik respektive snabba pillertril-larnedförsbackar. Över tredje satsens motoriska – om än ibland lätt hackande – pianofigurer rör sig klarinetten i dissonanta capricer, medan den avslutande satsen, med en lätt bugning mot sonatens inledning, sträcker ut mot horisonten.

1933 komponerade Beyer fyra sånger till texter av Carl Sandburg, däribland de säregna *Three Songs for Soprano, Percussion and Piano*. Året därpå följde två verk för sopran och klarinett, *Ballad of the Star-Eater* och *Three Songs for Soprano and Clarinet*. Alice Bonaro Wilkinson Overstreet, som hörde till Beyers bekantskapskrets, hade något år tidigare publicerat *The Poetic Way of Release*, som argumenterar för poesins psykologiska och sociala kraft, något som bör ha tilltalat Beyer, som från 1932 själv hade skrivit ett antal dikter. Wilkinson Overstreets hungerhallucinatoriska ”The Ballad of the Star-Eater”, som sannerligen inte räds poetiskt stora språng, har inspirerat Beyer till hennes längsta och mest dramatiska sång, där material och motiv återkommer och utvecklas på ett sätt som är typiskt för henne.

Universal – Local, ur *Three Songs for Soprano and Clarinet*, till tonsättarens egna texter, är å andra sidan kortfattad och lyriskt sparsmakad. Beyer skriver: ”Klarnettstämman upprepar gång på gång ett enkelt motiv, och byter bara till ett snabbare rytmiskt mönster i del 2. Jag försökte fånga den oföränderliga, sublimes, universella atmosfären.”

Beträffande begreppsparet lokalt-universellt låg det, som så mycket annat, i tiden. Poeten William Carlos Williams hävdade (visserligen med ett citat) att ”The local is the only universal, upon that all art builds” (f.ö. en övertygelse som så här inom parentes redan från början genomsyrat Ny Musiks verksamhet).

Om samtliga ovanstående verk kan räknas till Beyers modernistiska får nog de återstående beskrivas som mer traditionalistiska.

När Beyer vid ett tillfälle tillfrågades om favorittonsättare svarade hon: ”Jag tror inte att jag har någon modern favorittonsättare. Jag tycker om Bach. Jag är influerad av Bach. Bach är min morgonbön och Bach är min aftonbön.” Det odaterade (men gissningsvis sena) *Prelude and Fugue* i C-dur bär syn för sägen, och kan väl antas

vara format med Preludium och fuga nr 1 ur *Das Wohltemperierte Klavier* som förebild. Men till skillnad från Bach gör Beyer hela tiden ”felsteg”; de melodiska och harmoniska vändningarna i preludiet är ofta oväntade och egenartade, men genomförda med full auktoritet.

Likaledes 1933 skrev Beyer en svit för klarinett och fagott, ett praktexempel på dissonant kontrapunkt, och ett av de första verk av henne som framfördes offentligt. Därtill det enda som, om än styckevis, spelades in på skiva. Den sex år yngre *Suite for Oboe and Bassoon*, har såvitt bekant hittills aldrig framförts. Här möter oss en helt annan typ av musik, närmast jämförbar med de sena pianoverken – modal, tonal, melodisk. Den tycks ha tillkommit med en närmast mozartsk lätthet. Den firsatsiga sviten – Andantino, Allegretto, Lentamente och Presto – är visserligen skriven för oboe och fagott, men med tillägget ”or any other suitable instruments”, varför den här framförs med violin och cello.

1936 – med ett litet frågetecken – samma år som Sonaten för B-klarinett och piano tillkom, komponerade Beyer en *Suite for Bass Clarinet and Piano*. Som Bo Petersson påpekar är det exceptionellt tidigt för att vara musik med basklarinetten som soloinstrument, sådant förekom helt enkelt inte vid den tiden. Och även om de båda verken är i stort sett samtida, möter oss också i detta fall ett helt annat slags musik. Klangligt storslagen – här utnyttjas hela pianoklaviaturen –, stundom rentav bombastisk.

Den kraftfulla första satsen, Rubato, liknar ingenting annat vi sett av Beyer. Den pentatoniska, marschartade karaktären – om än rubaterad och i 5/4 takt – tycks nästan peka fram mot det röda 70-talet, m.a.o. mot t.ex. Cornelius Cardews politiska musik. Frågan är varifrån Beyer fick impulsen att skriva så, hade kanske Cowell förmedlat insikter i ostasiatisk musik? Andra satsen, Lento, är lågmäld och enkel men med en viss patetik, om man så vill något av ett känslösamt sorgerecitativ i d-moll, medan det avslutande allegrettot – en rondoartad karusell som snurrar på för fullt – återvänder till första satsens klangvärld. Sammantaget kanske den underligaste kompositionen av alla under dessa konserter.

NY MUSIK

Sfärernas musik

– samtliga verk för stråkkvartett

Ruth Crawford Seeger: *String Quartet* (1931)

Johanna Magdalena Beyer:

String Quartet No. 1 (1933–34)

—paus—

String Quartet No. 2 (1936)

Music of the Spheres (1938)

String Quartet No. 4 (1943?) – uruppförande

Bozzinikvartetten

Clemens Merkel, Alissa Cheung – violin,

Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Söndagen den 7 februari 2016 kl. 17.30

Caroli församlingshem, Borås

Som framgått var Ruth Crawford Seeger en tid Johanna Magdalena Beyers kompositions lärarinna, och många av hennes och maken Charles' kompositionsidéer kan spåras i Beyers verk. Crawford Seeger är mest känd för sin *String Quartet* (1931), som framstår som krönet på hennes tonsättargärning. Man kan rentav fråga sig om inte resten av hennes produktion väger relativt lätt vid jämförelse. Det är inte bara en av det tidiga 1900-talets mest betydande kvartetter, den är därtill sprungen ur en icke-europeisk mylla och den är skapad av en kvinna.

Kvartetten inleds med en magnifik, närmast kadensartad första sats, Rubato; strängt kontrapunktisk (dissonant, naturligtvis), där varje instrument har sitt specifika material. En studie i tolytonighet.

Andra satsen, Leggiero, är lättare till karaktären, med drag av scherzo. Stämmorna är oavbrutet inflettade i varann, och med inslag av hoquetusrytmik.

Tredje satsen, Andante, väckte bland andra Edgard Varèse' intresse, och det kan man förstå. Vi hör ett slags evigt föränderliga klangmoln, klusterartade ackord, där stämmorna dynamiskt böljar individuellt fram och tillbaka.

Och ändå är det sista satsen, Allegro possibile, som brukar betraktas som den mest framåtsyftande. En höghastighetsantifon mellan två stämmor som var och en genomgår sin egen rytmiska utveckling.

Mycket musik på knappt tio minuter.

Men om Crawford Seegers kvartett är ett mästerverk, så är frågan om inte Beyers *String Quartet No. I* (1933–34) är det desto mer. Det musikantiska, för att inte säga dansanta draget är mer framträdande hos Beyer, som brukar beskrivas som något mindre konstruktivistisk än sin mentor.

Första satsen, Allegro, är en sorts virtuos, dissonant frihjulskontrapunkt, eller kanske snarare heterofoni, rytmiskt spetsig och genomförd med en improvisatorisk lätthet. Läroboken må ha varit Seegers, men nog skulle Schönberg ha gett högsta betyg till det här?

Beyers första kvartett är nästan dubbelt så lång som Crawford Seegers, mycket beroende den oförglömliga andra satsen, Lento, som tycks sväva i tidlöshet, i suverän frihet. Cellaon spelar huvudrollen med sina nyckfulla, nästan jazzliknande figurer.

Tredje satsen, Moderato, som i sammanhanget har drag av intermezzo, tycks ta upp element från båda de föregående satserna, men griper i det antifona draget även tillbaka på fjärde satsen hos Crawford Seeger.

Det är svårt att föreställa sig det avslutande prestot utan den förebild som Crawford Seegers tredje sats utgör. Men, som Larry Polansky skriver: ”Den fjärde satsen är ingenting mindre än sensationell. I dess minimalistiska bruk av materialet, och dess fokus på klangfärg och gestik, hade den kunnat skrivas 50 år senare (lyssna efter anda violinens höga ess som markerar halvnotpuls i 129 takter). Det är en enhetlig, fantastisk klangvärld, nästan uteslutande uppbyggd av glissandon, kluster, dynamiska svällare, och några något överraskande ’melodier’ framemot slutet.”

Den några år yngre *String Quartet No. II* (1936) är något av en småbusig lillebror till föregångaren. Till ackompanjemang av dissonant kontrapunkt brister cellon i det inledande allegrot ut i sång, närmare bestämt i *Ein Mädchen oder Weibchen*, Papagenos aria ur *Trollflöjten*. Men redan efter en enda genomspelning börjar cellisten tappa stilen och de andra instrumenten faller i talet med brottstycken av melodin i en kanonliknande absurditet. Till slut avgår dock cellon med segern.

Andra satsen, Largo, upphäver också tiden för ett ögonblick. Även här spelar tredje satsen hos Crawford Seegers sannolikt en roll, även om uttrycket är ett helt annat. Med sina liggande ackord, sina asynkrona dynamiska förändringar och dito vibraton är den ”mildare, lättare och mycket kortare än sin inspirationskälla, och den utgör enligt min åsikt några av de underbaraste tre minuter som någonsin komponerats för stråkkvartett”, skriver Larry Polansky.

Tredje satsen, Moderato, är egenartad, mer så än dess motsvarighet i den första kvartetten – en lite småkantig studie i olika överlagrade taktarter, med violan som försångare. Som vanligt undviker Beyer allt onödigt utanverk.

I den blott minutlånga fjärde satsen, Allegro quasi Presto, griper småfiolerna tillbaka på glissandona i första kvartettens avslutning, medan cellon återvänder till sin mozartaria.

Det råder ingen tvekan om att intresset för *Music of the Spheres* (1938) delvis kan förklaras med den fantasieggande titeln, något som också gäller Rued Langgaards 20 år äldre verk med samma namn. Titeln är väl för övrigt det enda dessa båda har gemensamt. Att det skulle röra sig om den första elektronmusiken av en kvinna är däremot en missuppfattning. *Music of the Spheres* är skrivet för ”tre elektriska instrument eller stråkar”, men det är lika lite elektronmusik som exempelvis Hindemiths verk för trautionium från början av 30-talet. Det troligaste är kanske att Beyer har

haft en theremin in tankarna. Våren 1931 demonstrerade Léon Theremin sitt instrument vid New School for Social Research, ett instrument som är som klippt och skuret för det ständiga glisserande som kännetecknar *Music of the Spheres*.

Och på samma sätt som Beyer föregrep Cage när det gällde slagverk gjorde hon det beträffande ”elektriska instrument”. I *Imaginary Landscape No.1* (1939), som i decennierna haft rykte om sig som bräschbrytare, använder sig Cage bland annat av grammofonskivor med en enda liggande ton (avsedda för testbruk) som manipuleras med hjälp av hastighetsväljaren.

Music of the Spheres är alltså tänkt som ”uverty” till operan *Status Quo*. Efter en något tvetydigt noterad inledning med lejonvrål och triangel, börjar själva *Music of the Spheres* med triangelntremolo och cello som glider långsamt mellan tonerna E och F. En efter en kommer violinen och violan in i handlingen. Efter hand ökar tempot och dynamiken gradvis tills de fyrfaldigats – på höjdpunkten förekommer några likaledes tvetydigt noterade hållpunkter – varefter alltihop sjunker tillbaka till utgångspunkten.

I sin stipendieansökan gällande *Status Quo* inkluderade Beyer en introduktion tänkt att läsas av en konferencier:

”Vi kommer nu att höra *Music of the Spheres*, se stjärnsystem och händelser i universum, för att påminna oss om evig sanning, skönhet, oändlighet. Vi kommer att se jord, floder, vegetation, urtida djur och några av våra förfäder.

På scenen strövar två primitiva varelser omkring i mörker. Vi hör ett skri, ett tjutande svarar med att tystna: ljud och rytm är härmed givna. Och i denna introduktion kommer vi att bevittna utvecklingen av dessa båda element till musik, från mycket primitiv till den komplicerade i vår tid.

När vi har nått fram till den mest komplexa rytmen, melodiken och harmonin, befinner vi oss i Amerika, USA. Och det är bäst att vi är förberedda, ty här kommer vi att uppleva orsak och verkan av komplex musik: livet i en Sturm und Drang-period: stressen, osäkerheten och rastlösheten 1938/1939...”

Någon String Quartet No. III finns inte i Beyers verklista. Förmodligen räknade hon *Movement for String Quartet (Dance)* (1938) som nr. 3, även om den är skriven för stråktrio och kontrabas.

String Quartet IV (1943?) är eventuellt Beyers allra sista verk, och här möter vi en musik som rimligtvis måste ha varit en fullständig solitär i sin tid. Något liknande

den här alldeles släta, till synes helt konfliktlösa C-durkaraktären, dyker veterligen inte upp förrän på 70-talet. Hos Peter Garland, exempelvis, eller varför inte Howard Skempton? Så ljus, och samtidigt så sorgsen. Liksom i flera av de sista verken finns också här något djupt rörande. Men enkelheten är delvis skenbar och C-dur överges snart för en mängd tonartsbyten, och även om Beyer håller sig till en stadig puls har hon inte övergivit sin förkärlek för det rytmiskt sammansatta.

Kvartetten har fyra satser och tempofördelningen är densamma som i de tidigare kvartetterna: Moderato, Larghetto, Andante, Presto. Och vad Larry Polansky skrev om *Sonatina in C* för piano, kan gott få gälla även här: ”Detta verk är långt mer betydande än jag först trodde. (...) Det jag uppfattade som simpelhet framstår nu som mognad.”



Johanna Magdalena Beyer, passfoto 1935

Källor:

Johanna Beyer, Amy C. Beal, University of Illinois Press, 2015

Sticky Melodies, Larry Polansky, New World Records, 2008

Forgotten Percussion Works: Johanna Magdalena Beyer, Ron Coulter, opubl.

Ruhelos – Annäherung an Johanna Magdalena Beyer, Kirsten Reese, MusikTexte 81/82, 1999

Med stöd av Statens musikverk och Tore G. Wärenstams stiftelse