

NY MUSIK

För snart 20 år sedan, våren 1982, var jag på plats i Bremen när Herbert Henck första gången framförde John Cages *Music of Changes*. Det var en obeskrivlig upplevelse. På scenen en tunn liten man som gav prov på en virtuositet som jag dittills inte sett maken till – kristallklar, alldeles transparent. Precis som den musik han framförde.

Redan då tänkte jag att det här måste presenteras i Borås. Sedan gick tiden. Med åren blev jag alltmer förvånad över att ingen bjöd in Henck att spela i Sverige. Under de gångna decennierna har han besökt snart sagt hela världen – utom just vår lilla avkrok. Han har spelat in den ena prisbelönta skivan efter den andra, ofta – men inte nödvändigtvis – med de stora, virtuosa 1900-talsverken: Boulez' och Ives' sonater, Stockhausens *Klavierstücke*, *Music of Changes*. Men där finns också exempelvis Satie och Hans Ottes *Buch der Klänge*.

För några år sedan, just inför den sistnämnda skivan, tog Henck kontakt. Vi talade om möjligheten av att bjuda hit honom, och jag frågade hur det var med Jean Barraqués sonat, hade han spelat den? Jodå, den hade nyligen kommit ut på skiva. Vi kom också att tala om en gemensam favorit, nämligen Josef Matthias Hauer.

Resultatet blev de båda konserter som presenteras i bilagda programhäfte. I centrum står två av 1900-talets i bokstavig mening mest centrala pianoverk, båda tillkomna vid seklets mitt, båda högvirtuosa. Därtill bland annat en samling verkliga rariteter – pianoverk av Hauer som på något undantag när inte lär ha klingat offentligt tidigare. Två program som mycket väl kan uppfattas som en enda gigantisk konsert med en lika gigantisk, mellanliggande paus.

Herbert Henck själv är också en gigant, inte bara när det gäller pianoteknik; där finns inte ett spår av ytligt virtuoseri. Även intellektuellt hör han till de stora inom vår tids musik. Läs hans programkommentarer – de är långa, de är understundom inte alldeles lättsmälta kanske, men de är mycket läsvärda.

Och ni är mycket välkomna!

Björn Nilsson

NY MUSIK

i samarbete m. Borås konstmuseum
Levande Musik, Gerlesborgsskolan

A. Schönberg: *Fragmente von 17 Klavierkompositionen* (ca 1894–1934)

J.M. Hauer: *Präludium für Celesta* (sept. 1921)

Melodien für Klavier (Celesta) oder Harmonium (okt. 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente [I] (18 okt. 1921)

Melodien für wohltemperierte Instrumente [II], op. 34 (29 okt. 1921)

Barockstudien für Klavier (3 dec. 1921)

Präludium für Celesta (17 dec. 1921)

—paus—

John Cage: *Music of Changes* (1951)

Herbert Henck – piano

Onsdag den 18 april 2001, kl. 19.00

Museet, kulturhuset, Borås

Arnold Schönberg (1874–1951) *Fragment av 17 pianokompositioner*

Kring Schönbergs pianoverk finns idag, jämte ett antal monografier, ett otal beskrivningar, kommentarer, personliga minnen och vetenskapliga studier, varvid dissonansens emancipation från tonaliteten och skaltekniska aspekter ofta står i förgrunden. Vid en överblick fördelar sig Schönbergs skapande på en tidig period med tonalt bundna kompositioner (fram till ca 1907), en andra med fritonala verk (1908–1921) och en tredje där tolvtonsserien kommer till användning (1921–51).

Denna tredelade utveckling, där pianostyckena op. 11 och 23 har central betydelse som portaler till den andra respektive tredje perioden, kan visserligen tyckas följdriktig och målmedveten, men likafullt var förloppet ingalunda rätlinjigt. Källmaterialet ger tvärtom en komplex, ofta förvirrande, bild av de mest mångskiftande strävanden och tendenser i komponerandet. Beroende på det stora omfånget av Schönbergs mångsidiga produktion fordrades därför en oändlig forskningsmöda för att ordna och katalogisera hans efterlämnade verk, att fastställa datering och utröna läsart. Detta grundläggande arbete som är förutsättning för varje giltigt ställningstagande är idag visserligen relativt framskridet men är långt ifrån avslutat.

Schönberg, som lärt sig spela violin och cello men inte hade någon pianoutbildning, komponerade inte som många andra tonsättare vid pianot utan använde detta snarare, vid sidan av harmoniet och mandolinen, för att pröva klangen. Därför förvånar det knappast att traditionella virtuosa element av en romantiskt präglad pianostil nästan aldrig uppträder i hans pianomusik, och att hans ständigt abstrakta, polyfona pianosats, ofta med stora grepp, är allt annat än bekväm att ta sig an.

Bortsett från två orgelkompositioner skrev Schönberg ingen solomusik för något annat instrument. I hans pianomusik kan förutom de nämnda verken och fragmenten framför allt hans *Pianokonsert* från 1942 nämnas liksom styckena för fyrhändigt piano respektive för två pianon. Därutöver tog Schönberg ständigt pianot i bruk i sina sånger och i kammarmusikbesättningarna. De närmast solistiska pianostämmorna i hans *Pierrot Lunaire* (1912), *Ode an Napoleon* (1942) och *Fantasy* för violin med pianoackompanjemang (1949) kan därvid tillmätas utomordentlig betydelse.

Jämte hans opusnumrerade och i livstiden publicerade pianostycken efterlämnade Schönberg tre fullbordade pianostycken från 1894 liksom en rad fragment av pianostycken, som trycktes först 1975 inom ramen för utgåvan av hans samlade verk och försågs med nödvändiga filologiska kommentarer.

De tidigaste fragmenten härstammar redan från tiden kring sekelskiftet, de båda sista förmodligen från tiden för Schönbergs emigration till USA i november 1933. Det kortaste omfattar bara tre takter (nr 16), det längsta däremot 80 och fyller flera trycksidor (nr 1). Många är odaterade, så att tillkomsttiden måste inringas utifrån yttre betingelser (platsen i skissböckerna mellan daterade uppteckningar och typ av notpapper) eller överensstämmelser i kompositionshantverket med säkrat ursprung. Bara två har fått egen titel: *Scherzo* för piano (nr 1) och *Klavierstück* (nr 13).

Sammantagna bildar dessa fragment ett kronologiskt tvärsnitt genom cirka 40 år av Schönbergs skapande, som omfattar alla viktiga steg i hans konstnärliga utveckling och fyller alla anspråk på dramatik. Liksom i miniatyr och förtätad inom loppet av 21 minuter klargörs här förvandlingen av Schönbergs musikspråk på ett närmast paradigmiskt sätt, en förvandling som annars omfattar hela hans produktion och speglas i mångfalden av musikstilar, genrer och besättningar.

Min interpretation försöker likväl inte göra det ofärdiga färdigt, göra färdiga verk av fragment, trots att en mängd beslut måst fattas beträffande tempi, dynamik eller anslagstyp. Dessa avgöranden höll sig inom jämförelsevis trånga ramar vad gäller interpretatorisk inlevelse och modifierande gestaltning och gick aldrig utöver de gränser som under tidigare epoker (som i Bachs klavermusik) vanligen överlämnades åt interpreten. Inte i något fall har noter tillfogats eller försök gjorts till vidare- eller färdigkomponerande.

Skulle ur raden av fragment uppstå något mer än summan av deras delar – nämligen en serie med cykliska kvaliteter där den historiska utvecklingen framstår som ett element i interpretationen – så tycks mig orsaken härtill ligga direkt i Schönbergs expanderande tänkande, som är lika uppenbart i hans avslutade verk som i fragmenten. Inskränkningen till fragment för pianosolo ger därför inte en mindre god, om än grovt rasterad bild av den musikaliska utvecklingen, än ett komplett framförande av pianostyckena med opustal.

Idag kan det ännu te sig ovanligt att göra verk som stannat vid fragment tillgängliga i inspelningar eller i konsertversion. Detta tillvägagångssätt tycks mig dock i praktiken inte mindre meningsfullt och tilltalande än en samtidigt ofta utövad praxis att skärskåda en utövande konstnär via skisser, notiser och utkast och med dessas hjälp dokumentera skapandets tillväxt. Samma strävan till fullständighet i överblicken möter vi i litteraturvetenskapen och i dennas kritiska samlingsutgåvor där allt som över huvud taget finns till hands, hela arvet, samlas, beläggs och textkritiskt säkras.

Att rensa, avbryta, förkasta, korrigera, revidera, ersätta och alla andra tekniker i fråga om att efter hand ändra, är hos många konstnärer rentav en självklarhet, en oundviklig beståndsdel i det skapande arbetet. Min aktning för ett verk blir ingalunda mindre av kunskapen om att något kanske förkastats eller lämnats oavslutat, av vilken orsak det vara må, utan ständigt har jag uppfattat dessa utveckelser som modifierande, inspirerande och upplysande.

I fallet med Schönbergs fragment lockades jag redan för många år sedan vid första läsningen av den elegant tryckta och ofta in i minsta detalj och spelanvisning differentierade notbilden att omsätta den i hörbar, klingande musik. Några anspråk på ständig giltighet eller autenticitet skall och kan dock för den skull inte resas med denna interpretation. Varje ny interpretatorisk kontakt med noterade kompositioner ger med nödvändighet nya, individuella resultat – oavsett om det rör sig om avslutad eller oavslutad musik. Det offentliga återgivandet inriktas därvid på att bredda basen för uppfattningen av inommusikaliska eller historiska samband, stimulera intuitionen, öka förståelsen och ge liv åt interpretationen som form av själslig utmaning.

Bland fragmenten finns samhörigheter av skilda slag. Sålunda ter sig de första tre via sin senromantiskt orkestrala färgning som en grupp, vilken i lika mån låter oss spåra Wagner och Brahms som förebilder. Det fjärde fragmentet har övergångsprägel: visserligen är det ännu noterat i B-dur men likafullt har tonartsbindningen påtagligt uppluckrats. Fragmenten 5a och 5b, 6 och 7 hör till gruppen av *Klavierstücke* opus 11 där Schönberg helt ger upp den traditionella harmoniken. I fragment nr 8 kvarstår tvivel om huruvida detta faktiskt är början på ett pianostycke eller ett (för piano noterat) utkast till en orkesterkomposition. Fragment nr 9 tillhör de brottstycken som är allra noggrannast betecknade med tempi, dynamiska anvisningar och artikulationsföreskrifter. I nr 10 och 11 finns överensstämmelser med det första stycket ur opus 23. Fragmenten nr 12 och än mer nr 14 visar ansatser till musiktyper som man annars inte möter i Schönbergs soloverk för piano: i första fallet en snabb marsch av nästan prokofjevskt schvung, i det andra en virtuos introduktion i stil av orgelfantasi som fortsätts av ett fyrstämmigt fugato. Fragmenten nr 13 och 15–17 slutligen visar tolvtonsteknik som gemensamt kompositions-kännetecken, varvid nr 15 är fragment i dubbel mening (notskriften avbryts här inte oförmodat på en bestämd punkt som i alla andra fall, utan från takt 3 blir bara överstämman kvar som enstämmig, ibland med artikulationstecken försedd melodilinje).

- Nr 1** *Scherzo* för Clavier i f-moll, Allegro molto, avbrutet efter 80 takter. Komponerat: före 1900, p.g.a. tematiska likheter förmodligen från tiden för *Drei Klavierstücke* (1894).
- Nr 2** Fragment av pianostycke i ciss-moll, Lätt med viss oro; snabbt, nästan genomgående svagt/stolt, ej snabbt. Avbrott efter 77 takter. Komponerat: kring eller snarare före 1900.
- Nr 3** Fragment av pianostycke i Ass-dur, Långsamt. Avbrutet efter 46 takter. Komponerat: december 1900/februari 1901. Randanmärkning av Schönberg lyder: Fortsättning följer... om jag bara visste hurdan fortsättningen skulle vara! Två gånger om har jag redan misslyckats. Nu vågar jag inte längre hoppas, bara frukta. Blir det någon fortsättning?... Arnold Schönberg.
- Nr 4** Fragment av pianostycke i B-dur, Föga rörligt, mycket mjukt. Avbrutet efter 26 takter. Komponerat: mellan oktober 1905 och april 1906.
- Nr 5a** och **5b** Två fragment av pianostycken. Avbrutna i takt 6 (5a) och efter två takter (5b). Komponerat: från våren till sommaren 1909 (i anslutning till op. 11).
- Nr 6** Fragment av pianostycke. Avbrutet efter 15 takter. Komponerat: från våren till sommaren 1909 (i anslutning till opus 11, möjligen som första version av op. 11:3).
- Nr 7** Fragment av pianostycke. Avbrutet efter 13 takter. Komponerat: från våren till sommaren 1909, i anslutning till opus 11, därutöver överensstämmelser med första stycket för kammarorkester (utan opustal) från 1910.
- Nr 8** Fragment av pianostycke. Avbrutet i takt 20. Komponerat: möjligen omkring 1910.
- Nr 9** Fragment av pianostycke. Måttligt, men mycket uttrycksfullt. Avbrutet i takt 10. Komponerat: mars 1918.
- Nr 10** Fragment av pianostycke. Långsamt. Avbrutet i takt 10. Komponerat: sommaren 1920.
- Nr 11** Fragment av pianostycke. Avbrutet efter 12 takter. Komponerat: sommaren 1920.
- Nr 12** Fragment av pianostycke i h-moll (senare H-dur). Långsamma halvnoter. Avbrutet efter 41 takter. Komponerat: mellan januari och juni 1925.
- Nr 13** Pianostycke. Fjärdedel = 80. Avbrutet efter 35 takter. Komponerat: februari 1931. Tolvton.
- Nr 14** Fragment av pianostycke. Mycket snabbt – Adagio [o.s.v.]. Avbrutet i takt 26. Komponerat: juli 1931.
- Nr 15** Fragment av pianostycke. Andante. Avbrutet i takt 17. Komponerat: Barcelona 10 oktober 1931 (samma dag Klavierstück op. 33b fullbordades). Tolvton.
- Nr 16** Fragment av pianostycke. Avbrutet i takt 3. Komponerat: tidigast november 1933 (bruk av amerikanskt notpapper). Tolvton.
- Nr 17** Fragment av pianostycke. Moderato. Avbrott efter 22 takter. Komponerat: tidigast april 1934 (ofullständig datering: april och bruk av amerikanskt notpapper). Tolvton.

De verk av **Josef Matthias Hauer** (1883–1959) som här framförs är tillkomna mellan september och december 1921. De har sin grund i den tolvtoniga atonalitet som tonsättaren första gången utvecklade i sitt pianoverk *Nomos* op.19 (augusti 1919). Inget av styckena är försett med dynamik- eller tempoföreskrifter, och när det gäller den interpretatoriska gestaltningen lämnas enbart anvisningen ”Uttryck alltefter melos”. Enligt Hauers föreställningar kom tolvtonen, som han ju utvecklade före Schönberg, till sitt renaste uttryck på vältempererade instrument som piano, celesta eller harmonium. På dessa framträder intervallen på exakt samma avstånd, varför de på bästa möjliga sätt motsvarade Hauers önskan att undvika varje känsla av grundton eller harmonisk tyngdpunkt.

Inget av dessa stycken bygger på ett tema i vedertagen mening, och i princip är de alla enstämmiga. Om ackord dyker upp återspeglar de endast melodins toner, snarare än att ha en kontrasterande funktion. Genom att hålla kvar enskilda toner i rytmiska överlagringar åstadkommer Hauer emellertid ständigt på nytt ett slags andra gradens flerstämmighet. Tydligast blir detta i det sista stycket, det andra preludiet för celesta, som samtidigt framstår som ett av Hauers mest konsekvent genomförda verk från denna tid: De tolv tonerna framträder successivt i ett likformigt fortskridande, alltid med en enstämmig början, och till följd av stämmornas överlagring alltid med ett trestämmigt slut. Detta utspelar sig 48 gånger, varje gång inom loppet av två takter (alltid 6 + 6 toner), så att resultatet blir $48 \times 12 = 576$ likformiga anslag (plus ett slutackord). Allt rör sig inom ett omfång av bara två oktaver.

Av dessa delvis ytterst reducerade verk får man inte vänta sig någon dramatik eller expressivitet, såsom hos exempelvis Schönberg eller senromantikerna. Hauers musikaliska utgångspunkt är betydligt radikalare och avlägsnar sig mycket längre från traditionen än nästan all annan musik vid denna tidpunkt. Det musikaliska materialet, de tolvtoniga melodierna, ”melos”, utvecklar i viss mån enbart de egna, inneboende krafterna, och tonsättarens gestaltande personlighet träder alltmer i bakgrunden – en hållning som under åren efter första världskriget också kan iakttas i den nya sakligheten inom litteraturen liksom hos konstruktivisterna inom bildkonsten (Mondrian, Bauhaus-rörelsen).

Under senare år utvecklade Hauer denna kompositionsmetod ytterligare i sina ”Zwölftonspiele” (från augusti 1940) och använde sig också medvetet av slumpförfaranden för att skapa sina tolvtonsserier. Funktionen av gestaltande kompositör förvandlades därvid alltmer till den av en överpersonlig ”andlig upphovsman”, som frigjorde de kosmiska lagar som verkar i materialet, och som fungerade som ett slags spirituellt medium.

Förutom det inledande preludiet för celesta återfinns inget av de här framförda styckena i någon av de kända förteckningarna över Hauers verk; Hauers son Bruno sände 1984 en kopia av manuskripten till Björn Nilsson, som senare ställde dem till denne författares förfogande.

John Cages (1912–92) *Music of Changes* (Förvandlingarnas musik) består av fyra delar, alla komponerade i New York 1951. De är daterade: I. 16 maj, II. 2 augusti, III. 18 oktober och IV. 13 december.

Bredvid *Imaginary Landscape No. 4* för 12 radioapparater (1951) framstår denna pianocykel, tillägnad David Tudor, som en tydlig vändpunkt i John Cages verk. Inte som en omorientering, och än mindre som en tillbakagång, utan som en radikaliserings av hans musikaliska teknik och en grundläggande förnyelse av hans konstnärliga självuppfattning.

Efter en tidig period då han arbetade med sin lärare Arnold Schönbergs tolv-tonsteknik (1934–38), följd av en period med framför allt musik för slagverksensemble (1939–42) och en tredje med koncentration på det preparerade pianot (1943–48), inleds med de båda nämnda verken en kompositorisk utveckling vars konsekvenser kan spåras i större delen av hans följande verk, och som mer än alla nyheter och experiment dittills gjorde honom till den verkliga avantgardisten inom amerikansk musik.

Music of Changes är en titel med trefaldig betydelse. Under den uppenbara anspelningen på I-Ching, den flertusenåriga konfucianska orakelboken, ”Förvandlingarnas bok”, och dessa lära om förvandlingen som konstituerande världsprincip, döljer sig en självbiografisk syftning på förvandlingen av det egna musikaliska språket. Likaså kan man tänka sig en referens till språnget över till andra hälften av århundradet och till en därtill kopplad känsla av förpliktelse till nystart.

Det som gjorde *Music of Changes* till ett nyckelverk under 1900-talet är det nya bruket av slumpmetoder för att fatta viktiga kompositoriska beslut. Detta förfarande ledde till en genomgripande revolution av föreställningen om det estetiska konstverket, en revolution vars efterverkningar är lätta att spåra till denna dag. Cage tar här hjälp av slumpmetoder, såsom att klyva röllekestjälkar eller kasta mynt, för att generera ett av de 64 orakel-hexagrammen i I-Ching. Även om en sådan procedur, att låta konstnärliga överväganden bero på slumpen, går emot all vedertagen kompositionslära, även om förfarandet, enligt många, också hotar

att ersätta kompetens med okunnighet och ansvar med narrspel, så får denna chock (som inte var avsedd av Cage) ändå inte lägga hämsko på frågan om vilka avgöranden som överlåtits åt slumpen, vilken hållning som i grunden speglas i detta förhållningssätt liksom vilken generell erfarenhet det förmår förmedla till lyssnaren.

Om bruket av slump i *Music of Changes* skriver Cage: Det är sålunda möjligt att skapa en musikalisk komposition vars förlopp är fritt från smak och minne (psykologi) liksom från litteratur och från konstens ”traditioner”. I ett sådant uttalande kan man tydligt känna igen den avsiktslöshet, det bortkopplande av jaget, som är ett väsentligt element i buddistisk filosofi (1946–47 studerade Cage indisk filosofi för Gita Sarabhai vid Columbia University i New York och zenbuddism för Daisetz T. Suzuki).

Till skillnad från tidigare försök i denna riktning, då slumpen varit ett harmlöst spel (tärningsspel hos ex. Mozart, eller slumpberäkningar hos Duchamp), accepteras den här som överordnad smaken och den egna uppfinningsrikedomen, vilket leder till ett accepterande av sakernas tillstånd utan ingrepp av en egoistiskt tvingande, historiskt eller genetiskt betingad vilja. Slumpen fungerar samtidigt som en hävarm som befriar från såväl jagets som historiens tyngd och som leder till en upplevelsens fräschör, i vilken enbart ögonblickets här och nu räknas, enbart omedelbar uppmärksamhet och vakenhet.

Om vi jämför en sådan klangupplevelse med den invanda, med dess ständiga, inre hoppande mellan arkitektoniska stöttepelare, teman och stämmor, liksom med vår upplevelse av spänning, som i första hand manifesterar sig i distanserandet från en utgångsnivå (såsom en tonart eller styrkegrad), alltså först och främst i en abstraherad jämförelse, först då blir det avstånd begripligt, som skiljer oss från John Cages musikförståelse. *I welcome whatever happens next* – detta motto som avslutar den återblick som Cage skrev 1981, *Composition in retrospect*, är en sammanfattande livsfilosofi, sprungen ur såväl som uttryckt i konst och musik. Följaktligen existerar inte längre skillnaden mellan konst och liv, mellan musik och vad helst som är hörbart, och dessa begrepp förlorar sin exkluderande karaktär.

Cage inleder kompositionsarbetet på *Music of Changes* genom att med hjälp av ”talkvadrater” förbereda tabeller för tempo, dynamik, klang respektive tystnad, längd och överlappning. Slumpen, som han tillfrågar genom att kasta mynt – den korta varianten av röllekestjälksoraklet –, avgör hur de tidigare framställda materialen skall sammanfogas. Resultatet noteras på relativt konventionellt manér

i ett likaså i förväg bestämt taktschema, så att resultatet blir ett entydigt fastlagt förlopp och en extrem precisering av de enskilda klanghändelserna vad gäller samtliga parametrar. Slumpen har alltså en funktion enbart vid komponerandet, däremot inte vid framförandet. Interpreten har att hålla sig till en notbild, vars exakthet när det gäller notationen knappast tidigare skådats, och vars ursprung i slumpförfarandet enbart blir synligt på de ställen där överlagringarna av specifika föreskrifter leder till det ospelbara. Cage, som är medveten om det understundom irrationella i sin notation, överlåter åt interpreten att lösa dessa motsägelser. Förutom redan nämnda klangmaterial tillkommer klanger utan fastlagd tonhöjd (locket över tangenterna fälls ned, pedalen trampas ner ljudligt o.s.v.). Fördelningen av dessa klanger är fri och gjordes spontant av tonsättaren.

Det är förvånande i vilken grad Cage, sedan tillkomsten av *Music of Changes*, har låtit slumpen bli till en disciplin. Lika förvånande är de många sätt på vilka han kombinerat slumpen med olika kompositionsregler – antingen genom att låta ojämnheter i papperet bestämma noternas placering (*Music for piano 21–52*), genom att lägga transparanger på stjärnkartor så att stjärnorna bildar tonkonstellationer (*Atlas eclipticalis*), genom samtidigt framförande av flera kompositioner, så att oförutsebara klanghändelser sammanfaller, eller genom att ständigt på nytt använda I-Ching för att välja ur redan existerande kompositioner och texter i skapandet av nya sammanställningar (*Cheap Imitation, Empty Words, Roaratorio*).

Det ligger i själva väsendet hos ett sådant förfaringssätt att inte ställa några som helst anspråk, just eftersom det inte handlar om en kalkylerbar erfarenhet, eftersom det oväntade är dess elixir. Följaktligen säger den upplevelse av kaos eller anarki som drabbar somliga åhörare av Cages musik lika mycket om lyssnarens egna estetiska förväntningar, behov av harmoni, sammanhang och ordning som om värdet av Cages ansträngningar. Redan det faktum att denna musik hjälper till att klarare bestämma vår kulturella position än varje teoretisk diskussion skulle förmå, väger tungt vid en bedömning av dess värde.

Herbert Henck

Herbert Henck (f. 1948 i Treysa, Hessen, Tyskland) har efter avslutade studier, senast för Aloys Kontarsky och Wilhelm Hecker i Köln, varit verksam som frilans. På sina konserter spelar han så gott som uteslutande 1900-talsmusik, företrädesvis från tiden efter 1950. 1972 tilldelades han Kranichsteiner-musikpriset i Darmstadt för sina tolkningar av samtida musik, och två år senare vann han såväl juryns förstapris som pressens och publikens pris vid den internationella Gaudeamus-tävlingen i Rotterdam. Talrika konsertturnéer har fört honom genom större delen av Europa, liksom USA, Kanada, Mexiko, Sydamerika, Australien, Indien och Japan. Det är alltså hög tid för ett Sverigebesök. Han har deltagit vid så gott som samtliga betydande festivaler för ny musik, och har vid upprepade tillfällen verkat som docent vid de beryktade Feriekurserna för ny musik i Darmstadt.

Han är också verksam som skriftställare och förlagsredaktör. Från 1980 till 1985 publicerade han på eget förlag fem omfångsrika band av *Neuland/Ansätze zur Musik der Gegenwart*, till vilka 130 skribenter från hela världen ställde texter till förfogande – en sannskyldig guldgruva. 1994 utkom hans bok *Experimentelle Pianistik/Improvisation, Interpretation, Komposition. Schriften zur Klaviermusik (1982–1992)*. 1998 följde den märkliga *Fürsprache für Hauer. Hermann Heiß und die Hintergründe eines Briefes von Thomas Mann an Ellie Bommersheim im Jahre 1949*, som berör den så kallade prioritetsfrågan; vem var först med tolvtonen, Hauer eller Schönberg, vem skriver egentligen musikhistorien? Var Hauer, som han själv beskrev sig, ”den andlige upphovsmannen och (trots många efterapare!) fortfarande den ende som känner och förstår tolvtonsmusiken”? Trots att Henck grävt djupt i de dodekafoniska annalerna, med resultat att halva boken består av fotnoter, är den spännande som en deckare.

Henck har spelat in mer än 40 skivor, däribland verk av J.S. Bach, Barlow, Barraqué, Boulez, Cage, Feldman, Gurdjieff/de Hartmann, Hauer, Ives, Koechlin, Liszt, McGuire, Medek, Mompou, Mosolow, Schönberg, Stockhausen och Walter Zimmermann. Sedan 1984 har han även spelat in en mängd pianoimprovisationer, av vilka fem hittills kommit ut på skiva.